roman ingarden

PROBLEME ALE TEORIEI OPEREI DE ARTĂ • DESPRE CONSTRUCŢIA TABLOULUI • DESPRE OPERA ARHITECTONICĂ • TRĂIREA ESTETICĂ • OPERA DE ARTĂ ŞI VALOAREA EI • DESPRE ESTETICA FILOZOFICĂ

studii de estetică

editura univers

ROMAN INGARDEN



STUDII DE ESTETICĂ



Textele ediţiei de faţă sînt extrase din volumele :

*** *Problemy teorii literatury*, Wrocław-Warszawa-Kraków, Zagład Narodowy im. Ossolińskich-Wydawnictwo, 1967
Roman Ingarden, *Studia z estetyki*, vol. II şi III, P.W.N., 1966 şi 1970

STUDII DE ESTETICĂ

ROMAN INGARDEN

În românește de
OLGA ZAICIK

Studiu introductiv
și selecția textelor de
NICOLAE VANINA

București, 1978
Editura UNIVERS

Lector: OLGA JORA
Tehnoredactor: NICOLAE ŞERBĂNESCU

Tiraj 5.930 exemplare broşate.
Bun de tipar: 11.02.1978 Coli tipar 24.



Tiparul executat sub comanda
nr. 1662 la
Întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918"
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
Bucureşti,
Republica Socialistă România

SCHEMA UNEI LECTURI POSIBILE

Printre formulele posibile de a învedera nucleul valoric al operei esteticianului polonez Roman Ingarden (1893—1970) una este cu siguranță ineficace: aceea care evită o confruntare a surselor ei filozofice, ignoră mediul specific discursiv și metodologic în care ideile estetice iau naștere și capătă o anumită semnificație. E drept că în însăși maniera sa de a interoga opera de artă într-o experiență eidetică există o simplitate aparentă care poate înșela nu numai pe un cititor neavizat, dar și pe cei familiarizați cu construcții estetice mai dificile. În realitate, chiar și ideile pe care am fi înclinați să le considerăm simple transpuneri conceptuale ale unor observații empirice la îndemîna oricui își au justificarea de amănunt în climatul fenomenologic al întregului edificiu, sînt informate de premisele filozofice adoptate care le „supradetermină" conotativ.

O lectură adecvată și instructivă a studiilor lui Ingarden presupune cunoașterea liniilor de forță ale proiectului său filosofic. Acesta le conferă coerența de profunzime, anticipează tipul de probleme și de soluții, accentele interesului teoretic al autorului. Vom descifra atunci în însăși tematica cercetării simetrii și corespondențe mai ascunse, iar vocabularul tehnic, diferit în bună măsură de terminologia cu care ne-a obișnuit literatura tradițională, va înceta să ne apară esoteric în mod gratuit. Abia ulterior va deveni posibilă, cu mai puține riscuri de arbitrar, operația — totdeauna delicată — de a resitua într-o altă perspectivă filosofică ceea ce s-a dovedit a fi rezistent și valabil în ansamblul concepției.

*

Adversar al stilului speculativ și dogmatic în elaborarea concepției estetice, repudiind etalarea unor definiții rigide care să urce spre cheia de boltă a sistemului pretins încheiat, Roman Ingarden nu a cunoscut acest confort al zidirii în propria sa fortăreață intelectuală. Opera sa, deși sistematică în felul său — organică, mai bine zis, — este deschisă atît prin reluările și

retuşurile succesive întreprinse chiar de autor cît şi prin acelea de care rămîne, în continuare, susceptibilă. Mai puţin polemică, nu prevalează în această operă dialogul explicit cu alte orientări estetice. Dar nici nu avem de-a face cu o desfăşurare pur deductivă. Parţial, explicaţia trebuie căutată în adoptarea entuziastă, încă de pe vremea cînd îşi făcea studiile la Göttingen, a stilului de filozofare iniţiat de profesorul său Edmund Husserl : aplecarea conştiinţei interogatoare asupra interiorităţii actelor sale de efectuare, inspectarea directă a „vieţii constituante" proprii curentului de conştiinţă. „Întoarcerea la lucrul însuşi" — acest îndemn programatic al metodei fenomenologice are drept consecinţă imediată din punct de vedere stilistic renunţarea la construcţiile şi modelele abstract elaborate ale obiectului în afara examinării acestuia într-o serie de acte ale experienţei pure. „Întoarcerea" sugerează implicit o presupusă rătăcire, după opinia fenomenologului, ca o stare anterioară în care se află cei „abandonaţi lucrurilor, teoriilor şi metodelor" [1], catalogate, încremenite în paginile cărţilor de filozofie. „Lucrul însuşi" se va regăsi atunci într-o ipostază de... „perceput", „gîndit", sub formă de multiplicitate de „moduri sintetic legate" ale conştiinţei pentru fiecare obiect. Este supusă revizuirii întreaga teorie a conştiinţei, a fundamentării obiectivităţii lumii reale, a adevărului şi finalităţii filozofiei însăşi. „Întoarcerea la lucrul însuşi" s-ar putea traduce şi în felul următor : este vorba de reîntoarcerea „la sine" a subiectului, la recîştigarea comprehensiunii de sine, articulînd toată cunoaşterea pe un ego fundamental cu viaţa lui pre-ştiinţifică, „pre-obiectivă", datorită căreia orice structură ontologică şi-ar găsi propriul său fundament. În limitele idealismului transcendental Husserl căuta să elaboreze o instrumentaţie suplă a „introspecţiei" filozofice destinată să contribuie la o descriere mai riguroasă a proceselor de ideaţie în diferite acte cognitive. Această preocupare a întemeietorului curentului fenomenologic în filozofie a constituit un punct de atracţie puternică pentru elevii săi şi explică totodată, de ce fenomenologia „se

---

[1] E. Husserl, *Logique formelle et logique transcendentale*, P.U.F., 1975, p. 23.

lasă practicată și recunoscută ca o manieră sau stil"[2] mai degrabă, decît ca o doctrină, ca o conștiință filozofică de ansamblu.

Formația fenomenologică a lui Roman Ingarden transpare în toate articulațiile concepției sale. Totuși ceea ce constituie efectiv originalitatea viziunii sale se datorează neacceptării unor teze majore ale fenomenologiei ortodoxe (husserliene). Ele privesc în primul rînd teoria constituirii transcendentale și problematica generală a modului de existență a lumii reale. Polemica s-a iscat în jurul afirmației lui Husserl, după care constituirea lucrului real (a obiectivității lumii reale) reclamă un anumit tip de intenționalitate : lucrul real este recuperat ca un „sens" depozitat într-o subiectivitate transcendentală. Ingarden refuză „libertății" conștiinței absolute (termenul vag prezentat și la Husserl) puterea ei constituantă nelimitată care reduce orice transcendență la un simplu corelat al actelor intenționale. Problema existenței și structurii lumii trebuie abordată în termenii ontologiei și epistemologiei generale. Numai în această perspectivă, după părerea esteticianului polonez, lumea reală încetează să fie concepută ca existențial heteronomă și dependentă de acte ale conștiinței constituante. Teza a fost elaborată și susținută cu prilejul unui schimb direct de păreri în decursul anilor 1918—1928, între Ingarden și Husserl, și a constituit tema lucrării sale filozofice fundamentale *Spór o istnienie świata* („Disputa asupra existenței lumii" — cele două volume au apărut în 1946, al III-lea volum urmează să apară).

Controversa menționată s-a dovedit a nu fi un simplu incident în biografia intelectuală a esteticianului polonez. Ea a configurat întreaga sa concepție estetică și i-a conferit un spor de unitate, fiind prezentă, explicit sau tacit, în mai toate scrierile sale. Meditația constantă asupra acestui tip de probleme l-a determinat să facă uz de toate argumentele posibile în favoarea opiniei sale, ajungînd, la un moment dat, la o „revelație" că studiul esteticii poate constitui un excelent exercițiu pentru perfecționarea metodelor de analiză a problemelor filozofice mai generale. Dar dintr-un „mijloc", estetica devine curînd un „scop", iar „metafizicianul înnăscut" (Tatarkiewicz) se transformă în-

---

[2] M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, N.R.F., 1945, p. I.

tr-un estetician, ale cărui studii se propun în consecință unei duble și coordonate lecturi : ca o elucidare continuată a problemelor de ontologie formală, privind statutul operei de artă și ca o exegeză estetică propriu-zis.

Iată de ce ni se pare greșit să asimilăm teoria sa a operei literare unei formule noi de poetică sau să considerăm prezența referirilor de ordin ontologic ca ceva „în plus" care de fapt depășește competența sau „aria de pertinență" a esteticii ca știință. Ingarden este autorul unei *ontologii formale* a operei de artă care se concentrează asupra problemei „în ce fel un obiect trebuie să fie construit ca să devină o operă literară ; care sînt relațiile necesare între componentele unei opere literare și ce modificări sînt posibile înlăuntrul structurii sale generale stabilite" [3]. Așadar nu de o entitate determinată a produsului artistic este captată atenția teoretică a fenomenologului, ci de posibilitățile pure ale existenței și structurii acesteia. Ele sînt relevate în raport cu modul de existență a lumii reale și, implicit, cu actele psihice ale creatorului și receptorului operei. Fiind parte integrantă a teoriei filozofice (fenomenologice) asupra artei, ontologia recurge la metoda „descrierii eidetice" a obiectului său, dat într-o experiență structurată și finalizată în așa fel încît individualitatea operei este examinată „prin conținutul ideilor generale" asupra ei, care n-ar avea nevoie de motivația suplimentară. Prin statutul său aprioric, ontologia lui Ingarden se opune metodelor inductiv-empirice, inclusiv celor formalist-matematizante (critica la adresa esteticii lui Bense) și pretinde valoarea unor „directive" în sprijinirea studiului poeticii. [4]

Luate în ordinea cronologică a apariției, lucrările sale : *Das Literarische Kunstwerk* (1931) ; *Formy obcowania z dzielem literackim (Tipuri de atitudine față de opera literară* — 1933) ; *O tak zwanei prawdzie w literaturze (Despre așa-numitul adevăr în literatură* — 1937) ; *O poznawaniu dezieła literackiego (Despre cunoașterea operei literare* — 1937) și *Dzieło literackie i jego konkretizacje (Opera literară și concretizările ei* — 1947) punctează traiectoria demersului său în precizarea statutului ontologic al

---

[3] R. Ingarden, *Studia z estetyki*, 1966, Warszawa, vol. I, pag. 267.
[4] Idem, *Studia z estetyki*, vol. I.

operei literare și, totodată, relevă interesul crescînd al autorului pentru probleme epistemologice ce suscită analiza procesului de receptare a operei. Acest cadru de referință rămîne constant; el se resimte și în lucrările despre pictură, arhitectură sau muzică, constituind deopotrivă forța și slăbiciunea concepției sale estetice în ansamblu.

Ideea de bază a ontologiei operei de artă se poate rezuma în felul următor: opera de artă este un produs intențional care reclamă o dublă fundamentare existențială: în actele de conștiință și în obiectele reale. Actele conștiinței (ale creatorului și receptorului) au o natură intențională, sînt sesizabile într-un raport cu obiectul său, pe care îl vizează în diferite maniere. Obiectul real vizat se transformă într-un corelat intențional și, drept urmare, suportă o „metamorfoză": el apare ca „gîndit", „perceput" sau „imaginat", cu „propriul său spațiu și timp, urmînd propriul său destin", deși rămîne „în mare măsură dependent de conținutul a ceea ce a fost perceput realmente"[5]. Unele acte intenționale tind să confere produsului lor intențional un caracter durabil. Aceasta se pune pe seama acelor obiecte care au o fundamentare ontică mai „solidă" ce le permite să supraviețuiască actelor înseși și să se detașeze de baza lor subiectivă. În cazul operei literare acest rol instrumental îl joacă semnele tipărite care, nefăcînd parte din structura operei însăși, indică cititorului „ce sunet anume trebuie să fie concretizat". Concluzia la care se ajunge este că opera de artă reprezintă un caz special de existență *eteronomă* care, în cuprinsul său intențional, este totdeauna ceva „conceput" sau „imaginat", deci ontic dependentă de acte ale conștiinței. Dar ele n-o creează în sens teologic, căci pentru a subsista ea are nevoie de un suport material „potrivit". Precizîndu-și teoria operei ca produs intențional, Ingarden scrie: „Trebuie să facem o distincție între sursa originară a operei și fundamentarea ontică a continuității sale după producerea sa... Opera există numai ca o entitate ontic eteronomă care își are sursa în actele intenționale (...) în conceptele și calitățile ideale (...) și în semnele verbale"[6]. Dublul strat al oricărui produs intențional — un conținut cu „miez"

---

[5] Idem, *Spór o istnienie świata*, Warszawa, 1961, pag. 37.
[6] Idem, *O dziele literackim*, Warszawa, 1960, pag. 442—443.

obiectiv şi o esenţă intenţională — îl regăsim atunci şi în structura operei literare. De pildă, un personaj literar „luat în conţinutul său intenţional, se prezintă ca un obiect individual, marcat de trăsături individuale complete". Într-o nuvelă „el este conceput ca real, dar acest caracter existenţial i se atribuie numai în mod intenţional". De regulă, noi nu sesizăm această nuanţă, „pentru că în conţinutul său intenţional obiectul este exact aşa, cum a fost conceput" [7]. Prin urmare, principala trăsătură a operei rezidă în faptul că, nefiind nici reală, nici ideală, ea este de natură *intenţională*, se regăseşte ca ceva identic în ansamblul actelor intenţionale ale conştiinţei.

Cele două entităţi eterogene — conceptele ideale şi suportul material — prefigurează unele caractere ale operei, care îi garantează identitatea. „*Conceptele ideale*" ca fundament al fiinţării operei, contribuie, în particular, la actualizarea semnificaţiilor cuvintelor şi propoziţiilor într-o operă literară şi preîntîmpină astfel dizolvarea ei într-o mulţime de concretizări monosubiective la care se supune în procesul de receptare. Această condiţie ontologică a operei îi asigură implicit caracterul intersubiectiv al artei : „numai referindu-se la conţinutul de sens al conceptelor ideale, cititorul unei opere literare poate să reactualizeze, într-un mod identic, conţinutul de sens al unei propoziţii, care îi este dată de autor. Dacă n-ar exista concepte ideale... atunci n-ar fi posibile nu numai propoziţiile (respectiv entităţile intenţionale şi reale), dar nici o înţelegere lingvistică între doi subiecţi" [8]. Ideea, fiind iniţial preluată din teoria husserliană a semnificaţiei, nu-l mai satisface ulterior, punînd la îndoială chiar existenţa unor astfel de concepte, dar Ingarden o păstrează în cursul întregii sale ontologii pe motivul că ea îi permite să formuleze mai puţin echivoc o determinare obiectivă a identităţii sensului propoziţiei.

Structura pur intenţională a obiectului, imprimînd intenţionalitatea actului corespunzător, nu rămîne în stare de „proiect" sau „gînd". Ea transcende actul de conştiinţă şi se supune modificării în procesul „obiectivării" ei. Dacă structura nu poate fi arbitrar împlinită într-un material dat, acesta din urmă, la

[7] Idem, *Spór o istnienie swiata*, vol. II, pag. 53.
[8] Idem, *Das literarische Kunstwerk*, Halle, 1960, pag. 65.

rîndul său, impune anumite limite în „formarea“ ei. O mare parte din efortul creator al artistului se consumă pentru a face ca materialul folosit (piatră, sunete, culoare etc.) să devină transparent intențiilor sale artistice. *Suportul material* rămîne o referință constantă în teoria lui Ingarden pentru a sublinia cuprinsul ideal al operei. Distincția dintre imaginea picturală și suportul său material (pînză, ramă) este implicată în modalitatea în care autorul urmărește „jocul“ atitudinilor receptorului care oscilează între reacții pur estetice și reacții „existențiale“.

Am punctat doar coordonatele demersului fenomenologic care configurează ontologia regională, elaborată de Ingarden atît în scrierile sale filozofice, cît și în cele în care fenomenul artistic nu mai este redus la rolul de simplă ilustrare. Cele mai multe obiecții pe care le suscită o asemenea ontologie se referă la caracterul ei formal și aprioric, la limitele descrierii eidetice în genere și chiar la accepțiunea, puțin lămurită a termenului de „fundamentare ontică“. Privită sub raportul fidelității doctrinare ea poate fi „acuzată“ de nerespectarea întocmai a concepției husserliene asupra intenționalității. Așa procedează esteticianul francez M. Dufrenne, care îi reproșează lui Ingarden o anumită inconsecvență constînd în a considera opera concomitent intențională și eteronomă. O critică de acest fel pare însă minoră și chiar îndoielnică, întrucît statutul ontologic al operei este elaborat consecvent în spiritul corectivelor, aduse de Ingarden teoriei intenționalității husserliene. Recunoscînd modul noematic de existență a operei (ca „reprezentat“ etc.), el n-o identifică total cu noema care se confundă cu actul singular al conștiinței și apare odată cu efectuarea reducției fenomenologice. Ingarden adoptă acea accepțiune a obiectului intențional după care el nu mai este creat sau receptat doar în urma reducției și este identificabil într-o mulțime de acte care nu constituie neapărat un curent neîntrerupt al conștiinței. De altfel esteticianul polonez sesizează chiar la Husserl polisemia termenului de „noemă“ care nu realizează decît o sinonimie parțială cu obiect intențional.

Observația noastră are valoarea unei paranteze. Deocamdată să reținem consecințele acestei specii de ontologie în planul problematizării operei de artă și al limbajului său categorial urmînd ca deficiențele ei să fie relevate succesiv în contextul analizei noastre desfășurate.

Ontologia de care ne ocupăm a jucat un rol decisiv în elaborarea concepţiei lui Ingarden asupra structurii stratificate a operei. Noutatea constă nu atît în enunţarea tezei ca atare, cît în abordarea ei din perspectiva ontologică. Iată de ce o eventuală apropiere a analizei structurale, iniţiate de el, de un structuralism *stricto sensu* trebuie făcută cu precauţiunile necesare. Termenul de *strat* relevă „adîncimea" construcţiei operei şi componenţa ei eterogenă. Operaţia de stratificare nu este arbitrară, după cum nici numărul de straturi nu este fix. Existenţa mai multor straturi într-o operă literară, de pildă, poate fi constatată dacă : a) ea posedă o serie de elemente eterogene (formaţiile fonetice, semnificaţiile, etc.) ; b) elementele ei omogene pot fi grupate în unităţi superioare (semnificaţiile cuvintelor într-o semnificaţie a propoziţiei) care, la rîndul lor, se combină într-un component de sine stătător al operei (stratul sensului ei) ; c) acest component îşi păstrează identitatea şi individualitatea atît în cadrul structurii relaţiilor operei, cît şi în raport cu procesul de receptare ; d) suma componentelor detaşabile formează un tot unitar şi asigură operei integritatea.[9] În funcţie de „satisfacerea" sau „nesatisfacerea" acestor condiţii numărul straturilor variază de la unul singur într-o operă muzicală pînă la 4—12 într-o operă literară de construcţie epică sau dramatică. Această cerinţă metodologică a stratificării operei este precizată de Ingarden printr-o delimitare de poziţia lui N. Hartmann care, după părerea lui, a modificat substanţial semnificaţia conceptului de strat. În lucrarea *Das Problem des geistingen Seins* (1933), Hartmann declară drept strat al operei orice component care îndeplineşte funcţia de fundament existenţial pentru altul în raport cu actul de receptare (de aci — un număr mult mai mare de straturi într-o operă, stabilit de el). O asemenea accepţiune a termenului de strat coincide doar parţial cu semnificaţia pe care i-o atribuie Ingarden în *Das Literarische Kunstwerk*, unde sînt semnalate cazuri cînd un strat poate juca rolul corelatului intenţional pentru altul.

Stratificarea urmează schema ontologică stabilită, punînd în paranteze individualitatea stilistică şi istorică a operei. „Intuiţia eidetică a construcţiei operei" vrea să fie eliberată de influenţa

---

[9] Idem, *Studia z estetyki*, 1966, Warszawa, vol. II, p. 210.

„atmosferei culturale şi a curentelor spirituale aparţinînd unui anumit timp istoric“ [10]. Opera este văzută ca o structură imanentă şi deschisă totodată completării prin intermediul demersurilor speciale ale experienţei estetice. Eterogenitatea componentelor şi funcţia lor diferită în construcţia operei literare fac posibilă considerarea ei ca un sistem organizat în minimum patru straturi : 1. formaţiile fonetice ale limbii ; 2. semnificaţia cuvîntului sau sensul frazei, al unui fragment ; 3. obiectele reprezentate şi 4. „aparenţe schematizate“, vizuale, auditive imaginare în care ni se înfăţişează lumea reprezentată. Primele două straturi, formînd un dublu strat lingvistic, sînt recunoscute ca o evidenţă ce n-are nevoie de o susţinere teoretică suplimentară. Particularitatea operaţiei ingardeniene de sistematizare a operei se exprimă în decuparea straturilor de *„lume reprezentată“* şi de *„aparenţe schematizate“*, ambele figurînd cel mai frecvent în construcţia acesteia.

După constituţia şi rolul care i se atribuie în realizarea ansamblului valoric al operei, stratul *lumii reprezentate* pare să substituie ceea ce în mod tradiţional se exprimă prin categoria de *conţinut artistic*. Analogia ar fi valabilă dacă Ingarden ar semnala prezenţa acestui strat în orice tip de operă artistică. Or, numai în cazul operei literare el este definit drept „tot despre ceea ce este vorba într-o operă, ceea ce formează aşa-zisul „univers poetic“. În pictură stratul obiectelor reprezentate este identificabil doar în tablouri cu „temă literară“ sau în portretistică, iar în arhitectură şi muzică lipseşte cu desăvîrşire. Analogia pare şi mai superficială dacă ţinem seama de rezervele lui faţă de utilitatea categoriilor de conţinut şi formă în analiza estetică a operei.

Pentru clarificarea accepţiunii fenomenologice a sensului expresiei „lumea reprezentată“ sîntem nevoiţi din nou să apelăm la „comportarea“ distinctă a operei ca un produs pur intenţional. În *Das literarische Kuntswerk* Ingarden supune analizei „materia“, structura formală şi caracterele existenţiale ale propoziţiilor de tip nominal, declarativ sau imperativ. El se întreabă a) ce este propoziţia luată în ea însăşi ; b) ce poate ea „produce“ în ea

---

[10] Idem, *O dziele literackim,* 1960, Warszawa, pag. 409.

însăşi ca o specie de obiect ; c) la ce serveşte ea în viaţa omului şi în experienţa lui. Pentru a preciza statutul lucrului reprezentat sînt introduse noţiunile de „stare de lucruri" ca un corelat propoziţional (§ 22) şi „habitus" al realităţii obiectului reprezentat (= titlul § 33).

Minuţioasa analiză fenomenologică, cu implicaţii logico-lingvistice, a propoziţiilor de tipul : „acest trandafir este roşu" este condusă de autor spre următoarele concluzii : printr-un act intenţional o „stare de lucruri" („trandafir real"), existentă autonom şi univoc determinată se transformă într-o „stare de lucruri" ca un corelat propoziţional pur intenţional („trandafir reprezentat") care devine existenţial eteronom şi îşi desfăşoară toate proprietăţile sale, inclusiv cele existenţiale, cu ajutorul operaţiei de formare a propoziţiei şi în limitele semnificaţiilor cuvintelor nominale, adjectivale sau predicative. „Unităţile de sens" se organizează în „lucruri reprezentate" care nu se mai prezintă ca ceva „închis", ca un dat pur obiectual : noi surprindem, prin construcţia formală a conţinutului unui astfel de corelat, multiplicitatea „opalescentă" a determinărilor sale, reţinute adesea în starea lor de potenţialitate. Astfel, plecînd de la constituirea semnificaţiei cuvîntului, frazei, Ingarden le relevă funcţia de „reprezentare" în spiritul teoriei intenţionalităţii. Ca rezultat al existenţei intenţionale derivate, stratul „lumii reprezentate" apare principial diferit faţă de obiectul real al „reprezentării". Dacă într-un roman — exemplifică autorul — avem de-a face cu oameni, ţări, cataclisme naturale, etc., caracterul de realitate al acestora nu este identic cu caracterul de existenţă al obiectului cu adevărat real. În cazul entităţilor intenţionale exprimate prin intermediul limbii şi al construcţiei romanului este vorba „numai de *habitus*-ul exterior al realităţii care, ca să spunem aşa, nu vrea să fie luat în întregime în serios, deşi în timpul lecturii se poate întîmpla ca cititorul să ia entităţile intenţionale fictive drept realitate".

„Lumea reprezentată" într-un tablou cu o temă literară (un motiv iconografic inspirat dintr-o „istorisire") este considerată teoretic într-o conexiune directă cu celălalt strat constitutiv oricărui tip de operă — stratul „aparenţelor reconstruite". Şi cu acest prilej se subliniază diferenţa ontologică dintre situaţia reală ca sursă de inspiraţie posibilă şi situaţia „reprezentată" ca

un component al imaginii picturale. Aceasta din urmă poate fi „reconstruită" numai în limitele vizualității, efectiv perceptive sau imaginare, făcînd astfel doar „presupuse" determinările de altă natură proprii unor lucruri sau ființe. Mijloacele plastice de expresie ca și întreaga măiestrie a pictorului vor fi puse atunci în slujba reconstrucției acestor „aparențe vizuale" care, în ansamblul lor, duc la recuperarea obiectului reprezentat.

Ce sînt aceste „aparențe vizuale"? Trebuie să notăm, în acest punct, dificultatea transpunerii adecvate în limba română a termenului „*wygląd*" (în limba polonă), respectiv „*die Ansichten*" (în germană) sau „*le vise*" (în fr.), folosit de Ingarden pentru specificarea verbală a acestui strat. Printre accepțiunile posibile reținem: aparență, impresie, configurație schematizată, pe care le folosim în studiul de față în funcție de genul operei vizate. Ele redau mai degrabă rezultatul decît „actul" și potențialitățile sale. Accentul din urmă ar putea fi mai expresiv tradus prin „vizare imaginară" sau, printr-o perifrază: deschidere intențională a conștiinței întru o anume apariție a ceea ce ea anticipează. Mai explicit, termenul desemnează modalitatea perceptivă de a viza un lucru prin multiplele lui siluete, nuanțe care nu mai aparțin configurației lui spațio-temporale, modalități proprii conținutului trăirii care dispar odată cu ea. Pe baza datelor concret-sensibile, a impresiilor se realizează continuu intuiția unor aspecte calitative ale obiectului, care, însă, nu are stabilitatea înțelegerii și de regulă este incompletă. Din aceste impresii fugare se constituie „aparențe sensibile" care de cele mai multe ori au funcția de a reprezenta un lucru.

Acest strat de inspirație vădit fenomenologică, sesizabil mai ales în actul intențional al receptării, creează dificultăți serioase în susținerea existenței sale de sine stătătoare în construcția operei. Într-o operă literară el face parte din „dublul strat al lumii reprezentate", dar poate fi relativ degajat datorită faptului că semnificațiile propozițiilor și respectiv ale unor unități superioare de sens conțin o serie de elemente potențiale care se actualizează, se transpun în „impresii" vizuale, auditive, în „tablouri" imaginare prin intermediul imaginației, memoriei și puterii de reprezentare a cititorului.

Relativa omogenitate a componentelor operei muzicale face ca ea să posede un singur strat al „aparențelor auditive". Fiecare

element muzical (ton, tempo, ritm sau acord), avîndu-şi fundamentarea ontică în notare şi execuţie, se înregistrează printr-o mulţime de „aparenţe auditive" care se constituie pe baza impresiilor sonore acumulate. Concepută ca „un sistem ideal al aparenţelor auditive", opera muzicală îşi păstrează identitatea faţă de execuţiile multiple, ale partiturii ei şi faţă de trăirile subiective variabile ale subiectului numai datorită caracterului său intenţional. Ea transcendă experienţa perceptivă şi îşi conservă individualitatea calitativă, apărînd în mulţimea datelor sensibile ca un obiect intenţional.

Concepţia ingardeniană asupra existenţei distincte a stratului de „aparenţe schematizate" a suscitat cele mai mari obiecţii. Astfel criticul literar polonez Henryk Markiewicz consideră că el nu poate fi practic separat de stratul lumii reprezentate, fiind modul în care acesta din urmă se manifestă succesiv în imaginaţia cititorului şi avînd, prin urmare, aceleaşi proprietăţi. Mai mult, după părerea lui, acest strat se relevă doar în procesul de concretizare a operei şi uneori pare a fi mai curînd de competenţa psihologiei percepţiei decît de domeniul ontologiei operei. Obiecţia ar fi întru totul justificată dacă am părăsi cadrul opţiunilor metodologice ale lui Ingarden. Urmărind însă în detaliu teoria sa a intenţionalităţii actelor de creaţie şi de receptare, a diferenţei stabilite între produsele intenţionale primare şi cele derivate constatăm că acest strat, deşi mai puţin localizat şi compact, aparţine în mod „firesc" operei, întărind paradoxul ei de a fi existentă... în inexistenţă. E drept că şi la Ingarden există o vădită deplasare de accent în descrierea acestui strat : insistenţa cu care este subliniat rolul său în constituirea structurii operei literare devine mai puţin perceptibilă atunci, cînd autorul trece la analiza operei arhitecturale sau muzicale, unde este reţinut cu precădere în forma sa concretizată. Dar şi în acest context persistă preocuparea de a nu confunda conţinutul psihic al demersurilor experienţei estetice cu ceea ce constituie corelatul lor intenţional.

Iată aşadar, într-o primă aproximare, ideea structurii stratificate a operei, aşa cum se conturează în climatul ontologiei formale elaborate de Ingarden. Modelul de stratificare, deşi discutabil sub raportul premiselor şi valorii sale operaţionale, se

remarcă printr-o tendinţă pronunţată de a considera opera în totalitatea sa, pe baza interdependenţei intime a tuturor componentelor ei eterogene. Prin aceasta se evită două primejdii: „aceea a organicismului extrem, care face din opera literară o totalitate informă în care nu se mai poate distinge nimic, şi aceea, opusă, a fragmentării atomiste“ [11]. Ingarden se înscrie totodată şi în tendinţa antiformalistă, subliniind dominarea stratului semnificaţiilor asupra celorlalte straturi ale operei literare şi rolul lui decisiv în determinarea caracterelor ei generale.

Unitatea structurală a operei se exprimă şi prin dimensiunea cvasi-temporală, prin desfăşurarea ei succesivă în mai multe faze. Acest mod de stratificare a operei pe orizontală presupune un crescendo realizat în dinamica compoziţională, corelaţia unităţilor ei constitutive, precum şi prezenţa unor intervale ce conferă texturii artistice o anumită ritmicitate. Clasica diviziune a artelor în cele spaţiale şi temporale (Harris-Lessing-Herder) devine mai relativizată în viziunea lui Ingarden (desfăşurarea în timp a formelor arhitectonice) şi, în acelaşi timp, mai puţin exterioară faţă de structura imanentă a operei. Fenomenologul, care a debutat cu teza de doctorat consacrată filozofiei lui Bergson (1918), acordă o mare atenţie dimensiunii cvasi-temporale a structurii artistice care face mai laborioasă şi mai variabilă recuperarea ei în actele de receptare.

Natura sugestivă, simbolică a artei, care generează multiplele ei interpretări constituie o temă majoră a poeticilor din vechime. Într-un limbaj mai modern acest fenomen este teoretizat prin expresia de ambiguitate (W. Empson), plurisemie sau „incertitudine“ (Ţ. Todorov). El poate fi considerat ca un procedeu stilistic de sugestie poetică (H. Friedrich) sau ca o consecinţă a intranzitivităţii imaginilor poetice (V. Şklovski). În viziunea lui Ingarden opera apare ca o „schemă“ care se cere „împlinită“ în virtutea caracterului său intenţional. Tocmai faptul că obiectele intenţionale se detaşează de actul de concepere aduce cu sine o modificare: „ea constă într-o anumită schematizare în conţinutul lor“ [12], care dă naştere la locuri de in-

---

[11] René Wellek, *Conceptele criticii*, Univers, 1970, pag. 70.
[12] R. Ingarden, *O dziele literackim*, Warszawa, 1960, pag. 419.

determinare în interiorul fiecărui strat al operei. Analiza se concentrează mai ales asupra stratului „lumii reprezentate" care moşteneşte schematicitatea semnificaţiilor propoziţiilor : ambiguitatea lor lexicală, prezenţa elementelor potenţiale, intervalele semantice între propoziţii, etc. Din nou stăruie comparaţia cu modul de existenţă a obiectului real. „Lumea reprezentată" nu poate rivaliza cu plenitudinea determinărilor acestuia şi, în cele din urmă, nici n-ar fi de dorit pentru calitatea artistică a operei. Informaţia incompletă sau ambiguă asupra obiectului reprezentat nu este apreciată atît din punct de vedere structural, ca un rezultat (voit) al utilizării convenţiilor artistice, cît mai ales din perspectiva ontologică ce impune stabilirea disproporţiei dintre determinarea artistică a obiectului şi cea reală. Se poate constata însă o înclinaţie spre sublinierea rolului funcţional al indeterminării în realizarea construcţiei artistice a operei. Dacă în *Das literarische Kunstwerk* această trăsătură este discutată mai ales în contextul stratului obiectual, în lucrările ulterioare *(Despre cunoaşterea operei literare ; Opera literară şi concretizările ei)* ea este extinsă asupra tuturor celorlalte straturi şi supusă analizei sub raportul caracterului său relevant sau neutru din punct de vedere artistic. Fiind indispensabile în orice tip de operă, locurile de indeterminare comportă o variaţie graduală în funcţie de modalităţile stilistice (individuale şi generale) ale operei şi de unele convenţii sociale (de ex. respectarea normelor de bon ton în omiterea trivialului). Este semnificativ de asemenea faptul că afirmaţia iniţială privind numărul infinit de mare al „golurilor" de informaţie şi necesitatea „umplerii" lor, a fost modificată de autor prin acceptarea atît a unei serii de indeterminări care pot fi completate în însuşi contextul operei, cît şi a cazurilor în care o recuperare completă a informaţiei poate fi inutilă şi chiar dăunătoare procesului de receptare.

Aşadar opera se arată „intuiţiei eidetice" în structura sa esenţială ca fiind schematică, indeterminată, cu elemente potenţiale, doar sugerate care aşteaptă să fie actualizate şi concretizate în actele intenţionale ale receptării. Ca şi cum totul este făcut şi... de făcut (parafrazîndu-l pe J.-P. Sartre). Întîlnim aici un alt termen specific al limbajului ingardenian — *concretizarea* şi o nouă distincţie categorială : *operă de artă-obiect estetic.*

Trebuie remarcat de la început că termenul de *concretizare* este preferat termenilor de *interpretare* sau *comunicare*, întrucît autorul privește concretizarea operei nu atît ca un proces de receptare, cît ca un gen de obiect, ca o ipostază a operei de artă. Expresia „viața operei", des întîlnită în lucrările sale, are o semnificație mai restrînsă (formal ontologică) și se referă tocmai la diversele variante posibile ale aceleiași opere datorate actelor de concretizare. Această operație, efectuată în acord cu structura operei produce o nouă entitate intențională — *obiectul estetic* care nu este altceva decît opera de artă receptată în virtutea atitudinii estetice.

Analiza concretizării angajează structura generală a operei, problematica epistemologică privind procesul de receptare și statutul ontologic, clasificarea calităților estetice (așa cum este ea desfășurată și aprofundată succesiv în *Das literarische Kunstwerk, Opera literară și concretizările ei, Operă-experiență-valoare*). În mod esențial concretizarea este implicată în proprietățile structurale ale operei : caracterul și măsura concretizării sînt sugerate de opera însăși cu toate straturile sale. Cum zice Ingarden, concretizarea „nu este un fel de travesti care împiedică accesul la opera însăși, ci, dimpotrivă, cu ajutorul ei opera însăși ni se înfățișează în mod intuitiv".

Insistența cu care el subliniază determinarea demersurilor concretizării de structura însăși a operei, vrea să preîntîmpine eventualele acuzații de psihologism care par îndreptățite, din moment ce actul de concretizare coincide cu actul singular al receptării. În studiul său *Opera literară și concretizarea ei*, autorul analizează pe larg, luînd fiecare strat în parte, prin ce anume opera literară se distinge de concretizările ei. Un efort special a necesitat contrapunerea concepției sale asupra operei muzicale tendințelor psihologizante de o tradiție îndelungată. În eseul *Opera muzicală și problema identității ei (O tożsamości dzieła muzycznego* — 1933), Ingarden își grupează argumentarea antipsihologistă în trei direcții : 1. Trăirile autorului-compozitorului și fixarea grafică a muzicii, 2. Opera muzicală și interpretările ei ; și 3 Identitatea operei în raport cu procesul de receptare. Întrucît concretizarea în cazul muzicii se identifică în mod tipic cu interpretarea (executarea) ei, distincția dintre cele două ipostaze ale operei muzicale se face în felul următor : a) interpretarea are

anumită durată în timp și rămîne irepetabilă în toate nuanțele ei. Opera muzicală posedă și ea o structură cvasi-temporală, o anumită succesiune de forme, existențial însă ea este prezentă toată dintr-o dată ; b) interpretarea este un proces acustic, determinat de niște operații de ordin fizic (vibrația corzii), pe cînd opera respectivă există independent de aceste acțiuni și poate fi ascultată „mintal" citind partitura ei ; c) destinată audiției, interpretarea se desfășoară într-un anumit spațiu a cărui organizare se supune unor exigențe specific acustice. Opera muzicală nu are o localizare spațială anume și nu se modifică în urma schimbărilor survenite în procesul de ascultare ; d) interpretarea este receptată printr-un ansamblu de „vizări auditive" care poate fi diferit de la un ascultător la altul, de la o audiție la alta. Opera muzicală poate fi identificată doar ca „un sistem ideal al vizărilor auditive" ; e) individualitatea interpretării se recunoaște după orice trăsătură, determinată de condițiile menționate mai sus. Opera muzicală, ca o structură schematic concepută, nu poate fi calificată prin intermediul unor calități inferioare sau superioare ireductibile.

Pentru apărarea poziției sale antipsihologiste Ingarden menționează că în concepția sa trăirea estetică, inclusiv percepția muzicală, constitutivă procesului de concretizare, este privită din perspectiva epistemologică, preocuparea predilectă fiind aceea de a evidenția caracterul adecvat sau neadecvat al trăirii în raport cu opera percepută. Dacă plecăm de la analiza experienței individuale, desfășurate în timpul percepției unei opere, noi nu obținem încă cunoașterea concretizării în toate demersurile sale.

Conceptul de *concretizare* deține un loc central în ansamblul meditației lui Ingarden asupra operei. Într-un fel el joacă un rol compozițional, reunind într-o construcție armonioasă cele mai diverse compartimente. Transformarea operei concretizate într-un obiect estetic este rezultatul unei cunoașteri adecvate a operei în toate articulațiile sale prin prisma atitudinii estetice adoptate. Premisa epistemologică a analizei acestui proces o constituie ideea, frecvent invocată de autor, după care demersurile și caracterele procesului de cunoaștere a operei trebuie adaptate la natura obiectului său. În *Principiile analizei epistemologice a experienței estetice* Ingarden subliniază complexitatea problematicii epistemologice pe care o suscită experiența estetică și previne asupra

greşelii grave care se comite atunci cînd o concretizare neadecvată este luată drept opera însăşi.

Modul de existenţă intenţională a operei impune receptorului o anumită atitudine. Ea nu se confundă cu o reacţie pur senzorială (căci opera n-are existenţa unui obiect fizic, nici cu una intelectualist-teoretică (căci opera nu este o entitate ideală). Autorul recunoaşte existenţa mai multor tipuri de raportare la operă şi chiar parţiala lor legitimitate, dar numai atitudine pur estetică („o dispoziţie estetică") o consideră adecvată cunoaşterii operei care se finalizează odată cu reconstrucţia imaginară a ansamblului ei polifonic de calităţi şi valori estetice. În lucrarea *O poznawaniu dziela literackiego* (Despre cunoaşterea operei literare), el descrie detaliat desfăşurarea trăirii estetice în succesiunea fazelor ei principale, cu momentele ei pasive şi active, emoţionale şi cognitive, de distanţare şi Einfühlung. Atitudinea estetică este analizată în raport cu atitudinea existenţială. Momentul realizării trăirii estetice propriu-zise duce la modificarea întregii atitudini a subiectului. „Transmutarea" sa în lumea imaginarului antrenează inhibiţia tuturor proceselor care ţin de atitudine practică. Are loc o inactualizare a trăirilor provocate de lucrurile aflate în jurul său, deşi „credinţa" în existenţa lumii persistă undeva la periferia conştiinţei. Această izolare de lumea înconjurătoare este impusă mai ales de stratul obiectelor reprezentate, care au un alt statut ontologic, dînd naştere, pe de o parte, tendinţei de a le trata ca reale, iar, pe de altă parte, împiedicînd-o să se transforme într-o convingere asupra existenţei lor reale. Distanţarea, la rîndul său, ca un moment constitutiv al atitudinii estetice nu exclude participarea subiectului în procesul experienţei estetice, răsfrîngerea personalităţii şi experienţei sale de viaţă asupra acestuia. Se evită astfel o interpretare estetizantă extremă a relaţiei subiect-operă. Totodată trebuie să constatăm o sensibilă modificare a poziţiei lui Ingarden faţă de teoria husserliană a „neutralizării" atitudinii naturale în momentul perceperii unei valori estetice. Făcînd o paralelă între percepţia unui lucru real şi percepţia estetică, Husserl susţinea că în cazul adoptării unei atitudini estetice faţă de un „lucru zugrăvit", îl considerăm şi pe el, la rîndu-i, „un simplu portret", fără a-i acorda determinarea fiinţei sau nefiinţei, a fiinţei posibile

sau contingente"[13]. Ingarden, dimpotrivă, subliniază importanța menținerii credinței în existența lumii, fie și în forma unei licăriri a conștiinței, pentru constituirea obiectului estetic.

Așadar, experiența estetică propriu-zisă are loc atunci cînd subiectul adoptînd atitudinea estetică supune construcția schematică a operei unor operații de actualizare și completare care în final dau naștere la obiect estetic. Descrierea momentului „întîlnirii" subiectului cu opera ține cont de prezența factorilor constanți și variabili în cadrul ambilor agenți ai relației. Cu toate acestea, în interpretarea concretizării prevalează postularea tipului ideal atît al operei cît și al subiectivității estetice. Din acest motiv se ignoră normele culturale, constituite istoric, ale concretizării precum și modalitățile stilistice ale operei. În acest cadru „idealizant" se modifică semnificația conceptului de *identitatea intersubiectivă* a operei. La întrebarea : cum își conservă opera identitatea sa intersubiectivă în actele monosubiective ale concretizării, răspunsul lui Ingarden este destul de indecis. În principiu, opera este identificabilă numai ca un produs intențional care transcende actele psihice și „baza" sa fizică. Limitele variabilității formelor de concretizare sînt impuse de esența individuală a operei spre care se îndreaptă toate actele noastre perceptive și cognitive. Dar în analiza operei literare Ingarden este nevoit să părăsească temporar această perspectivă ontologică și să introducă unele considerații privind natura socială a limbii. El totuși refuză categoric să accepte ideea limbajului artistic ca un sistem cultural care realmente garantează interpretarea cvasi-identică a operei de către un grup social format în aceeași „atmosferă culturală". Iată de ce traducerea teoriei sale în termenii semioticii în ciuda unor similitudini, mai mult „potențiale", comportă anumite riscuri.

Reconstrucția operei în actele de concretizare se desăvîrșește prin actualizarea calităților estetice active pe care le conțin toate straturile ei. Cu acest prilej deschidem un alt capitol al teoriei ingardeniene privind problematica axiologică a operei.

Dubla „ipostaziere" a operei constituie baza distincției dintre *valorile artistice* care aparțin operei și *valorile estetice* care aparțin obiectului estetic. Primele formează construcția schematică a

---

[13] E. Husserl, *Ideen*, vol. I, pag. 372—373.

operei, indică momentele ei potențiale și posibilitatea concretizării lor. Principala proprietate a valorilor estetice constă în natura lor „fenomenală", ele sînt destinate a fi percepute, „vizualizate" și, prin urmare, recunoscute.

Deși s-ar părea că în fond este vorba de unul și același ansamblu valoric (al operei), perspectiva ontologică conferă fiecărei specii caractere existențiale diferite. Astfel, valorile artistice, avînd un rol instrumental în apariția valorii estetice a operei, sînt *relative*, în timp ce valorile estetice au un caracter *absolut*, pentru că existența lor nu depinde de structura formală a obiectului-suport. Sensul epistemologic al opoziției relativ-absolut se referă la relația valorii cu actele de cunoaștere. Odată create, valorile artistice nu se modifică în funcție de puterea perceptivă a subiectului ; ele sînt date *absolut* ca o capacitate proprie a operei de a fi concretizată estetic. Valorile estetice, dimpotrivă, sînt *relative*, atîrnă de demersurile experienței estetice luate *in concreto*, dat fiind variația imensă între concretizarea adecvată și cea falsă. Această primă clasificare a valorilor impune stabilirea relației dintre componentele semnificative din punct de vedere estetic ale operei și calitățile estetic relevante ale obiectului estetic care determină direct valoarea estetică.

Structura însăși a operei cuprinde trei tipuri de elemente definitorii : 1) elemente estetic neutre, formînd scheletul operei ; 2) elemente semnificativ-artistice pe baza cărora se constituie calitățile artistic relevante și, ca urmare a concretizării acestora din urmă, 3) calități estetic valabile (sau relevante) cu momentele lor pozitive sau negative, care împreună dau naștere valorii estetice a operei.

Clasa calităților estetic relevante este cea mai numeroasă și se subîmparte, la rîndu-i, în cîteva grupuri, după cum se referă : a) la momente materiale estetic relevante (emoționale — trist, solemn ; intelectuale — profund, ingenios ; substanțiale — clopot argintiu) ; b) la momente formale (simetric, concis, bogat) ; c) la variantele „superiorității" și „inferiorității" calităților (nobil, rafinat, primitiv) ; d) la modul de manifestare a calităților (șters, șocant) ; e) la variantele „originalității" (proaspăt, inedit, învechit) ; f) la variantele „naturaleței" (simplu, artificial) ; g) la variantele „veracității" (fals, autentic, imitat) ; h) la variantele „realității" (ade-

vărat, aparent) și i) la felul cum acționează asupra contemplatorului (excitant, înălțător, neutru).

Grupa calităților de valoare are și ea subdiviziunile ei : a) frumos, drăguț, duios ; b) urît, plat, greoi ; c) grațios, atractiv ; d) măreț, puternic, neputincios ; e) matur, crud ; f) perfect, excelent, fin.

Prima nedumerire la o asemenea sistematizare a calităților estetice provine din aceea că ne rămîn obscure în bună parte rațiunile care o reclamă și o susțin. Una și aceeași calitate (grațios) figurează în subdiviziuni diferite și ca o proprietate a operei și ca o „impresie" a contemplatorului. O obiecție stîrnește de asemenea absența unor valori estetice tradiționale. Ele sînt fie dizolvate, „imbucătățite" în calități de valoare, fie asimilate așa-ziselor „calități metafizice". Sublimul, tragicul ca și frumosul apar ca rezultatul interacțiunii tuturor straturilor ale operei și sînt expresia armoniei ei polifonice. Manifestarea lor se împlinește la nivelul situațiilor obiectuale și „depinde în mare măsură de modul lor de evidențiere" (comparația făcută de autor între un anunț de ziar asupra unei întîmplări tragice și „dramatizarea" artistică a acesteia). Clasificarea propusă, considerată de Ingarden însuși ca o simplă tentativă, rezistă numai datorită intenției plauzibile a autorului de a stabili cu o gradație mai fină un complex de relații între diferite componente valoroase ale operei și, implicit, rolul lor diferit în constituirea valorii estetice de ansamblu. Momentele formale și materiale formează propriu-zis un cadru „estetic valabil" al operei. Calitățile estetic relevante, ivite în acest cadru, trebuie să devină un fundament pe care pot fi constituite valorile estetice. De demonstrația acestei condiționări va depinde și în ce măsură putem depăși tendințele absolutizante în interpretarea valorilor estetice.

Analiza problematicii axiologice a operei comportă două planuri distincte : planul descrierii fenomenologice a modului în care se constituie diferitele tipuri de calități în procesul de concretizare și planul epistemologic în care sînt repuse în discuție principalele caractere ale valorii estetice în contextul opțiunilor axiologice mai generale. Delimitarea acestor două planuri ni se pare utilă pentru a motiva diferența de „ton" în analiză și unele cazuri de neconvergență a concluziilor ei finale. Atunci cînd Ingarden urmărește cum anume calitățile estetice se realizează

în fiecare strat al operei, autorul se încredințează cu siguranță experienței rezultate direct cu opera. Fenomenologul este convins că pluralismul valorilor nu poate fi cuprins într-o soluție unică, fiecare tip de valoare necesitînd o investigație concretă, particularizată. Mult mai precaut devine esteticianul polonez odată cu trecerea la abordarea problemelor de axiologie generală. Ca dovadă însuși titlul semnificativ al comunicării sale ținute în 1965 la Academia R. P. Polone *Ce nu știm despre valoare*. Dificultățile și lacunele în cercetarea axiologică contemporană privesc soluția următoarelor probleme : 1. Criteriul de stabilire a diferitelor tipuri de valori ; 2. Structura formală a valorii independentă de actul de evaluare ; 3. Ierarhia valorilor ; 4. Autonomia valorilor și 5. accepțiunea termenului de „obiectivitate" a valorilor. Enumerarea cuprinde în fond aria preocupărilor lui Ingarden în domeniul axiologic, accentul fiind pus pe aspectele privind forma, modul de existență și structura valorii estetice. În comunicare sînt anticipate cele mai diverse împrejurări care creează dificultățile unei determinări univoce a valorii atît tipologice cît și existențiale. Nefiind absolvit nici el de asemenea obstacole în redarea conceptuală a universului valoric, Ingarden, firesc, se străduiește să construiască soluția cea mai nuanțată, mai cuprinzătoare și mai puțin „improvizată" în raport cu variantele existente în cadrul diferitelor orientări filozofice.

În perspectiva ontologică adoptată valoarea apare ca o entitate de un tip special care are propriul său mod de existență. Valoarea nu se confundă cu un lucru real și nu se comportă ca o trăsătură pur și simplu a acestuia. Ea „se prezintă ca ceva derivat din complexul trăsăturilor unui bun" [14], ca un fel de suprastructură pe baza acestuia, dar „care nu parazitează și nu este ceva exterior introdus forțat, ci derivă firesc din esența însăși a obiectului" [15]. Această relație nu este deloc neglijabilă : așa cum forma valorii depinde de forma obiectului, valoarea, la rîndul său, modifică obiectul conferindu-i o anumită „demnitate", transformîndu-l într-un obiect „valoros". Dar valoarea are o

---

[14] R. Ingarden, *Przeżycie-dzieło-wartość,* Krakow, 1966, pag. 183.
[15] Ibidem, pag. 100.

dublă existență: sub forma concretizată în obiecte și sub formă de „idee". Între aceste două ipostaze ale valorii există o relație de determinare: forma concretizată a valorii își are echivalentul în ideea sau calitățile ideale respective. Tocmai de aceea valorile pot fi studiate aprioric, iar cunoașterea lor poate fi confirmată sau infirmată în termenii concretului. În raport cu actul de evaluare se evidențiază și mai pregnant faptul că valoarea este construită pe baza complexului de calități ale obiectului. Ea este într-un fel produsul unui act, unui act care „se deosebește de actele cognitive și totodată se află în dependență de cunoașterea lucrului care posedă valoarea"[16]. Experiența estetică este dominată de puterea intuitivă a subiectului, dar ea capătă la Ingarden o accepțiune aparte: spre deosebire de M. Scheler care considera intuiția drept singura cale de acces la valoare, Ingarden o implică în acte cognitive ce prepară un moment „tetic", al recunoașterii prezenței valorii în fața noastră, care reclamă o atitudine apreciativă sub formă de „răspuns la valoare". Acest termen, preluat din vocabularul lui Hildebrand, nu epuizează actul de evaluare. Condiția necesară a adecvării acestuia constă deopotrivă în contemplarea directă a valorii date și în recunoașterea ei cognitivă, în posesia ideii de valoare, ceea ce se obține pe calea conceptualizării.

Teoria axiologică a lui Ingarden este animată de pledoaria autorului în favoarea tezei obiectivității valorilor estetice. Conceptul de „obiectivitate" capătă însă o altă rezonanță în viziunea fenomenologică. În studiul *Problematica sistemului calităților estetice principale*, după ce disociază 6 accepțiuni ale termenului, autorul o adoptă pe următoarea: „Obiectiv există tot ceea ce este determinat în mod suficient de un lucru, sau cel puțin de unele din proprietățile lui"[17]. Această „fundamentare obiectivă" este urmărită pe două planuri: din interiorul relației valoare-operă și privind sistemul corelațiilor între diferitele tipuri de calități estetice.

Pentru respingerea opiniilor după care calitățile estetic relevante ar fi o simplă proiecție a subiectivității noastre, se subliniază faptul că ele își au sursa în construcția însăși a operei:

---

[16] Ibidem, pag. 183.
[17] Ibidem, pag. 185.

în cuprinsul ei schematic pot fi detașate anumite calități artistic valabile care generează calitățile estetic relevante. La rîndul lor, cele dintîi își găsesc fundamentarea în proprietățile estetic neutre care formează scheletul operei. Valoarea estetică a operei rezultă dintr-o asamblare anume a calităților estetic relevante care se dezvăluie odată cu constituirea obiectului estetic. Al doilea argument servind aceleiași respingeri este construit pe baza adoptării unei clasificări în sînul grupului de calități estetic relevante. Acestea se împart în : 1. calități care sînt estetic relevante prin ele însele ; 2. calități care devin relevante întrucît apar împreună cu calitățile estetic relevante absolute și 3. calități care suportă o modificare în urma faptului că se ivesc într-o asociație cu celelalte calități estetic relevante. Argumentul ontologic în favoarea obiectivității valorii estetice se sprijină pe postularea calităților estetic relevante absolute și a relațiilor mediate ale acestora cu scheletul axiologic neutru al operei (cu „proprietățile obiectului“).

Cu prilejul comunicărilor sale la diferite întruniri internaționale (Congresul de estetică, Veneția 1956, Congresul de filozofie, Viena 1968 și Congresul de estetică, Uppsala — 1968) această teză este reluată în contexte mai lărgite, angajînd în discuție probleme privind „materia“ și structura valorii, într-un cadru conceptual de fiecare dată mai nuanțat elaborat. Tipologic valoarea estetică aparține familiei de valori culturale alături de valorile cognitive, sociale și morale. Ea se situează între valorile vitale și cele morale. Clasificarea rămîne provizorie, insuficient dominată și controlată, întrucît este lipsită de un criteriu riguros. Cu certitudine însă aceste trei tipuri de valori nu pot fi identificate în determinarea lor calitativă nici după condițiile de apariție, nici după forma de manifestare. Tot astfel „obligativitatea“ (Seinsollen) valorilor nu poate fi discutată în afara clarificării modului de existență și a structurii fiecărui tip de valoare in parte. Teza neokantianismului (H. Rickert, N. Windelband etc.) după care orice valoare conține în sine un imperativ de existență i se pare lui Ingarden îndoielnică, cel puțin pentru valoarea estetică, întrucît nerealizarea ei nu echivalează cu o negativitate (ca în cazul „eșecului“ moral care se soldează cu un „rău“). Ori-

cum ea trebuie pusă în funcție de situația vizată: a) aceea în care valorile nu sînt încă realizate și b) mediul cultural deja creat. În primul caz „obligativitatea" se referă la necesitatea existenței valorilor într-un mediu specific uman. În cel de-al doilea caz, ea este inerentă însăși structurii valorii, este proprie conținutului ideii de valoare, dar este condiționată și de personalitatea celui care o creează și o recunoaște sau nu într-o anumită ambianță culturală.

Operația de determinare calitativă a structurii valorii se prelungește în stabilirea unei anumite ierarhii în interiorul fiecărui tip în parte. Ingarden acceptă gradația valorilor de la superior la inferior și insistă asupra dependenței acesteia de esența însăși a valorii în opoziție cu tendința relativismului axiologic de a o condiționa de variabilitatea aprecierilor subiective. Dar soluția problemei a rămas doar schițată în liniile ei mari, iar apelul autorului la „ideea generală" a valorii n-a făcut decît să creeze dificultăți și mai mari. Reținem, în acest context, ca pozitivă, convingerea autorului că o asemenea pătrundere în universul valorii nu poate fi realizată numai pe calea intuiției.

Ar fi insuficient și superficial să ne oprim la un singur calitativ în aprecierea de ansamblu a teoriei axiologice a lui Ingarden. Făcînd corp comun cu ontologia sa, sub raportul premiselor teoretice, ea a fost mereu pusă la „probă" în contexte filozofice diferite, și în mare parte a rămas în stadiul de proiect. Autorul însuși anticipează eventualele obiecții la adresa tezelor sale. Unele din ele însă privesc poziția sa metodologică, rezistența ei la exigențele ce se impun în fața unei filozofii a artei. Cea mai vulnerabilă rămîne argumentația în favoarea obiectivității valorii estetice. Ea se reduce în fond la stabilirea unui complex de relații în interiorul căruia se urmărește o determinare mediată a valorii de către obiectul-suport, structurat artistic și la postularea independenței ei de actele de evaluare. Metoda apriorist-eidetică exclude considerarea valorii în situații istorice date, legate direct de activitatea umană ce le conferă un anumit tip de spiritualitate, inclusiv o sensibilitate estetică anume structurată. Referirile răzlețe la „împrejurările" în care ne sînt date

valorile estetice nu se încheagă într-o preocupare constantă asupra chestiunilor : cine decide, cînd și de ce ca o anumită asociație de proprietăți ale obiectului să devină estetic valoroase. În descrierea „întîlnirii" operei cu subiectul-receptor Ingarden face abstracție de „biografia" agenților relației, de o îndelungată istorie a devenirii lor pe plan social prin „obiectualizarea" forțelor esențiale ale omului și spiritualizarea simțurilor umane" (Marx). În consecință, susținerea obiectivității valorii rămîne doar parțial eficientă în apărarea poziției sale contra relativismului și subiectivismului axiologic.

În ciuda unor astfel de carențe metodologice punctate și pe parcursul expunerii de față, teoria sa axiologică se impune prin remarcabila putere analitică a autorului care a reușit să problematizeze viguros cele mai ascunse nuanțe privind structura valorii în funcționalitatea ei. Partea cea mai rezistentă și convingătoare constă în surprinderea corelațiilor intime între diferite subclase de calități estetice, urmărite la diferite niveluri, ale construcției artistice și în succesiunea demersurilor experienței estetice. Aici elementul speculativ al analizei datorat apriorismului în genere a suferit, ca să zicem așa, o rodnică suprimare în desfășurarea descrierii eidetice a operei. De altfel, aceasta este o cale preferată de autor, întrucît metoda fenomenologică se elaborează „în mers", pe măsură ce sînt cucerite conceptual treptat anumite zone ale existenței corelate conștiinței intenționale. Așa explică, pe bună dreptate, Șt. Morawski, de ce fenomenologul de seamă abia spre sfîrșitul carierei sale intelectuale a precizat, la nivelul metateoriei, metodologia și obiectul esteticii fenomenologice (în studiile : *Estetica filozofică* — 1968 ; *Estetica fenomenologică* — 1969).

Ni se pare sugestivă metafora unui exeget polonez care ne propune să privim construcția teoretică impunătoare a lui Ingarden ca pe o operă de artă, față de care putem nutri un sentiment de admirație, doar pentru anumite trăsături reușite și chiar fără să ne dăm seama pe deplin de rațiunea prezenței lor în economia operei în ansamblu. Aceasta ar fi însă una din atitudinile posibile, dar nu și cea mai puțin frecventă. Ea se manifestă chiar la cei care nu pun la îndoială premisele metodologice ale esteticii fenomenologice. În Polonia, de exemplu, unii

din urmaşii săi încearcă să-i aducă corectivele necesare mai ales în planul funcţionalităţii ei pe o arie mai întinsă a experienţei artistice moderne. Tipul ideal de operă vizat de Ingarden a fost construit mai ales pe baza artei aparţinînd trecutului mai mult sau mai puţin îndepărtat. Tentativa sa de a lămuri statutul estetic al „Aşa-zisei arte abstracţioniste" cu toată sensibilitatea autorului pentru plasticitatea pură, trădează şi ea formaţia lui „clasică". Dar însuşi apriorismul ontologiei sale limitează „deschiderea" ei la caracterul experimental al noilor forme artistice. Muzicologul polonez Z. Lissa consideră că teoria ingardeniană a operei muzicale este neconcludentă pentru structura muzicii de avangardă cu modalităţile ei stilistice mai inventive : aleatorism, tehnica serială, etc. În genere, confruntarea esteticii lui Ingarden cu teoriile particulare asupra artelor şi cu istoria artelor scoate în evidenţă deopotrivă, puterea ei de anticipare şi o anumită inerţie, inflexibilitatea premiselor sale. Dacă ideea stratificării şi-a găsit o recunoaştere cvasi-unanimă printre teoreticienii artelor plastice, preconizarea tipului ideal de operă picturală, impa-rantezarea funcţiilor ei sociale (magice, simbolice), precum şi accepţiunea fenomenologică a termenului de „identitate" a operei suscită obiecţii serioase, mai ales, din partea istoricilor care se ocupă de fenomenul plastic în toată precaritatea sa existenţială. La fel se semnalează o anumită convergenţă (şi chiar o anticipare) a ideilor privind opera arhitecturală, degajate din descrierea eidetică, cu unele principii ale concepţiei arhitecturale moderne datorate unor teoreticieni de talia lui W. Gropius sau P. L. Nervi. Şi aceasta în ciuda incompatibilităţii ei cu susţinerea caracterului intenţional al operei arhitecturale.

Expresia „în ciuda" rămîne semnificativă şi în cazul unor atitudini mai radicale, manifestate din partea esteticienilor de formaţie marxistă care pun în discuţie fundamentele înseşi ale ontologiei lui Ingarden. Ea este solidară cu estetica marxistă ca o formulă de filozofia artei care nu cedează în faţa tendinţei spre fragmentare proprie unei bune părţi a gîndirii estetice contemporane. Dialogul constructiv este posibil, deoarece sistemul său coerent şi unitar conţine nu numai elemente incompatibile cu spiritul metodologiei esteticii marxiste dar şi ele-

mente care urmează să fie dezvoltate mai departe după o prealabilă reinterpretare a lor în contextul unei noi viziuni. La sugestia autorului însuşi, am putea considera teoria lui ca o „schemă" destinată lecturii prin care vor fi actualizate momentele ei potenţiale şi recuperate „golurile" existente. Volumul de faţă invită la o asemenea lectură, oferind cititorului cele mai edificatoare studii din imensa operă teoretică a esteticianului polonez.

Nicolae Vanina

PROBLEME ALE TEORIEI OPEREI DE ARTĂ LITERARĂ *

CONSTRUCȚIA BIDIMENSIONALĂ A OPEREI DE ARTĂ LITERARĂ **

Să citim împreună cunoscutul sonet al lui Adam Mickiewicz :

Stepele de la Akerman [a]

Ajuns-am pe întinsul toridului ocean,
Ca luntrea legănată prin valul foșnitor
Al luncii, o droșcă-noată într-un potop de flori,
Trecînd pe lîngă tufe ca insuli de mărgean.

Se-ntunecă ; nici drumul nu-l vezi, sau vreun gorgan ;
Mă uit spre cer, cat stele de nävi îndrumătoare ;
Departe-un nor lucește, luceafărul apare ;
Străluce colo Nistrul și-un far la Akerman.

Să ne oprim ! Ce pace ! — aud trecînd cocoare,
Doar șoimul cu ochi ager de nu le va ajunge !
Aud cum gîze-n ierburi se leagănă pe-o floare

NOTĂ : Echivalențele românești ale terminologiei esteticii ingardiene s-au stabilit cu ajutorul esteticianului Victor Ernest Mașek, căruia îi mulțumește pe această cale traducătoarea.

* Studiile de față fac parte din volumul : R. Ingarden, *Szkice z filozofii literatury* („Încercări de filozofie a literaturii"), Lódź, 1947.

** Aceste studii de mai mică întindere prezintă unele detalii aparținînd teoriei mele despre opera de artă literară. Ele au luat naștere în timpul războiului, ca paragrafe introductive ale *Poeticii* pe care am început s-o scriu în anul 1940 la Lwów. Deși, de fapt, nu aduc nimic nou în raport cu conținutul cărții mele *Despre opera literară*, socotesc că pot fi totuși utile pentru o mai bună înțelegere a unor probleme pe care le-am tratat acolo.

[a] Din volumul : Mickiewicz, *Poezii*, în românește de Miron Radu Paraschivescu, Ed. Tineretului, București, 1959.

Cînd şarpele cu pîntec alunecos le-atinge,
Îmi încordez urechea-n tăceri, atît de tare,
Încît şi-un glas litvan l-aş auzi, să strige.[a]

Prin intermediul acestei poezii, pe care o voi folosi drept exemplu, voi pune în evidenţă o anumită trăsătură fundamentală a structurii operei de artă literară. Evident sonetul citat are nu numai propriile sale particularităţi, absente din oricare altă operă literară, ci este totodată (din numeroase puncte de vedere!) o creaţie de un anumit tip. Analizîndu-l pentru a descoperi structura *cea mai generală* a operei de artă literară, trebuie — într-un fel — să reţinem în cîmpul nostru vizual, în afara acestui poem şi alte opere poetice, dintre cele mai diferite, pentru a nu atribui în mod întîmplător structurii generale un aspect caracteristic doar operei care ne serveşte de exemplu sau unor creaţii asemănătoare, adică faptul de a fi scrisă în versuri.

Dacă procedăm la analiza unei opere de acest fel, neavertizaţi de vreo experienţă anterioară, ceea ce ne atrage atenţia în primul rînd este caracterul bidimensional al structurii sale. Citind poezia de care ne ocupăm — la fel ca pe oricare altă operă literară — pe de o parte înaintăm de la început şi pînă la faza finală, cuvînt după cuvînt, vers după vers, mereu către alte părţi ale sonetului, pînă la cuvintele: *„Să plecăm, nu strigă nimeni!"*, pe de altă parte, în *fiecare* dintre părţi ne întîmpină o multitudine de componente care, deşi variate prin natura lor, sînt strîns legate între ele. Prin urmare, într-o *dimensiune*[1] avem *succesiunea fazelor-părţilor* operei unele după altele, *în a doua dimensiune apariţia simultană* a

---

[a] În originalul polonez, sonetul se încheie cu cuvintele: *„Să plecăm, nu strigă nimeni!"* (N.Tr.)

[1] Nu este vorba de o metaforă, preluată din geometrie sau din arhitectură şi adaptată cercetărilor literare. Dimpotrivă, „dimensiunile" şi „construcţia" în sens arhitectonic sau geometric constituie doar cazuri specifice ale unor noţiuni cu sens mult mai general. Un alt caz specific îl reprezintă aplicarea acestor noţiuni la opera literară.

multiplelor componente eterogene, pe care eu le denumesc : straturi. Cele două dimensiuni sînt dependente în mod necesar datorită chiar naturii factorilor care se manifestă în operă. O componentă relativ independentă a operei este *propoziţiunea*. Prin specificul său, propoziţiunea conţine numeroase cuvinte *care se succed*[1]. Acestea, deşi din multe considerente nu sînt componente independente, pot fi totuşi diferenţiate în cuprinsul propoziţiunii. Cuvintele, avînd sunete şi înţelesuri proprii şi referindu-se la ceva anume, introduc în opera literară eterogenitatea componentelor. Caracterul bidimensional şi totodată structura ei unitară distinge din punct de vedere anatomic opera literară de toate celelalte genuri de artă. *Nota bene*, caracterul stratificat al operei literare este de un tip special, deosebindu-se, de pildă, de acela al unui tablou.[2]

Componentele operei, care apar în diferitele ei faze, sînt, în ce priveşte *tipul lor general*, în fiecare fază luată în parte, aceleaşi şi se ivesc permanent în acelaşi grupaj. Deosebirile dintre ele privesc proprietăţile lor *mai detaliate*. În funcţie de tipul lor general, aceste componente

---

[1] Propoziţiunile alcătuite dintr-un singur cuvînt pot fi omise aici, întrucît apar extrem de rar într-o operă literară. Dealtminteri, e îndoielnic că ar conţine efectiv o singură componentă.

[2] La această problemă am să mai revin. Caracterul bidimensional al operei literare a fost semnalat pentru prima oară, după cîte ştiu, de Herder în *Kritische Wäldchen*, în polemica sa cu Lessing. Studiat a fost abia în lucrarea mea *Das literarische Kunstwerk*, Halle / Salle 1931. Succesivele şi amănunţitele analize la care supuneam opera literară în conformitate cu diferitele „dimensiuni" au făcut ca cititorii să observe — în genere — numai *prima* dimensiune, adică numai caracterul ei stratificat, ca şi cum desfăşurarea în faze succesive nu i-ar fi fost şi ea specifică, ceea ce este o eroare. De aceea, caracterul *bidimensional* se cuvine subliniat chiar de la început. Importanţa multiplelor faze pentru o operă literară am reuşit s-o arăt în justa ei lumină în capitolul II al cărţii mele *O poznawaniu dzieła literackiego* („Despre cunoaşterea operei literare"), Lwów, 1937. Printr-un caracter bidimensional se remarcă şi filmul, atît cel mut cît şi cel sonor, constituind un caz limită al operei de artă literară, cum — pe de altă parte — este şi un caz limită al artei picturale.

sînt următoarele : a) formațiunea *fonetico-lexicală*[1], în special *sunetele* cuvîntului[2] ; b) *semnificația* cuvîntului sau *sensul* unei unități lexicale de ordin superior, îndeosebi a frazei ; c) acel ceva despre care se vorbește în operă, așadar *obiectele reprezentate* în ansamblul lucrării sau în unele din părțile ei, în sfîrșit d) o anumită *imagine*, în care ni se înfățișează concret obiectul reprezentat[3]. Parcurgînd opera de la o fază la alta, observăm că elementele omogene, care apar în diversele ei faze, în genere se leagă între ele în întreguri de o categorie superioară, ducînd uneori la apariția de formațiuni sau fenomene cu totul noi. Acestea din urmă se mențin totuși în cadrul tipului indicat prin natura generală a componentelor care

---

[1] Evident „citim" opera *tipărită* sau, vorbind în general, *scrisă*, dar o operă literară în deplinătatea înzestrărilor sale este, de fapt, doar aceea *rostită* „cu glas tare". Lectura în formă grafică introduce anumite modificări în structura ei generală precum și în modul de a fi receptată de către cititor. Oricum, componenta grafică nu este esențială pentru opera literară (vezi : *Despre cunoașterea operei literare*).

[2] Poate că unii ar fi tentați să spună pur și simplu „cuvîntul". Dar termenul este echivoc, fiind adesea folosit pentru a desemna *întregul*, alcătuit din anumite sunete, și sensul legat de acesta. În continuarea considerațiilor mele mă voi referi la „cuvînt" exclusiv cu acest înțeles.

[3] Primul care a semnalat existența unor componente eterogene în opera literară (în special în tragedie) a fost Aristotel în *Poetica* sa. Componentele operei pe care le enumeră dovedesc însă că el nu a ajuns la înțelegerea principiului structural al operei literare, și că a sesizat doar empiric niște detalii ale acesteia care i-au atras atenția. Este interesant de remarcat că printre componentele pe care le semnalează fac parte deopotrivă și cele de natură strict lingvistică, precum și cele care — cum ar fi de pildă : caracterul, modul de a gîndi, fabulația etc. — sînt în sine de natură extralingvistică și totuși aparțin operei. Din păcate, cu toate că influența *Poeticii* lui Aristotel s-a exercitat secole de-a rîndul, concepția lui nu a fost adîncită și nu a fost elaborată o teorie care să constituie o fundamentare pentru afirmațiile sale. Dimpotrivă, rezultatele pe care Aristotel a reușit să le obțină, cu tot caracterul lor primordial și primitiv, au fost abandonate. De aceea consider că *Poetica* se cere examinată într-o nouă lumină, pe baza teoriei caracterului bidimensional al structurii operei de artă literară.

le fundamentează. Aşa de pildă, sunetele cuvintelor, care se succed într-o anumită ordine bine stabilită, se leagă uneori — la fel ca în exemplul citat — în ansambluri unitare, denumite „versuri", (cum ar fi : *Ajuns-am pe intinsul toridului ocean*, sau : *Mă uit spre cer, cat stele de nävi îndrumătoare*), acestea la rîndul lor se grupează în strofe, care se îmbină în unităţi de un rang mai înalt (în cazul nostru în „forma" sonetului). Versurile, în calitatea lor de *produse* specifice, trebuie deosebite de *fenomenele* care apar odată cu ele (suprapunîndu-se lor) şi sînt tot de natură fonetico-lexicală : ritmul, rima, melodia versului. Evident, cel puţin unele dintre aceste fenomene nu apar în toate operele literare. Ele lipsesc, de pildă, din operele în proză, deşi proza îşi are şi ea calităţile ei ritmice şi uneori de aici provin deosebirile între diverse lucrări în proză. Sunetele cuvintelor şi fenomenele fonetico-lexicale alcătuiesc un tot unitar tocmai datorită înrudirii lor fundamentale, dar şi pentru că decurg din însuşirile fonemelor cuvintelor şi din succesiunea acestora. Caracterul unitar este atît de marcat încît, dacă nu stăpînim perfect limba în care este scrisă o operă literară, ascultînd-o, cu greu distingem în şuvoiul nediferenţiat de sunete şi fenomene lexicale „cuvintele" izolate (mai exact sunetele acestor cuvinte). Ceea ce îngreunează, dacă nu cumva exclude cu totul, posibilitatea înţelegerii respectivei opere. Iar dacă nu cunoaştem defel limba respectivă, nu desprindem deloc cuvintele din şuvoiul de sunete contopite. Tocmai datorită caracterului său unitar şi omogen şi a însuşirilor sale specifice, şuvoiul de foneme se desprinde limpede, pe fundalul întregii opere, de celelalte componente ale acesteia, ca un tot omogen ce-o străbate. De aceea, în mod figurat, l-am denumit *stratul* fonetico-lexical al operei. Acest strat se schimbă cu totul în traducerea unei opere într-o altă limbă, şi odată cu el se modifică unii factori dependenţi de el.

La fel ca sunetele, tot astfel şi *semnificaţiile* cuvintelor se leagă între ele în întorsături de frază sau în

propoziţiuni (mai exact : în sensurile frazelor)[1]. La rîndul lor frazele nu stau nici ele izolate unele lîngă altele, ci se corelează, mai mult sau mai puţin strîns, în unităţi supraordonate cum ar fi „povestirea“, „discursul“ etc. Se ivesc astfel nu numai *formaţiuni* de o categorie mereu superioară, ci şi *fenomene* legate de acestea, de pildă „dinamica ideilor“, „fluiditatea“ şi „transparenţa“ sau dimpotrivă „caracterul greoi“ şi confuzia unor fraze, interdependenţa lor ierarhică etc. În ciuda relativei independenţe a frazelor — dacă sînt într-adevăr corelate — şi ele constituie în cuprinsul operei un tot omogen : *stratul semnificaţiei.*

La fel se întîmplă cu „obiectele reprezentate“ în operă. Şi acestea, deşi variate şi multiple, sînt dependente între ele, se leagă într-un tot, mai mult sau mai puţin omogen, fără îndoială din pricina faptului că sînt indicate prin propoziţiuni corelate. Iar acest tot îl denumim *stratul obiectual* sau *lumea reprezentată.* Cuvintele şi propoziţiile care apar într-o operă definesc nu numai obiecte şi oameni izolaţi ci şi diferite relaţii, procese şi stări în care aceştia se află. Într-un caz normal, toate acestea reprezintă componentele *unui singur întreg.*

Ajuns-am pe întinsul toridului ocean,
Ca luntrea legănată prin valul foşnitor
Al luncii, droşca-noată într-un potop de flori,
Trecînd pe lîngă tufe ca insuli de mărgean.

Strofa de mai sus se referă nu numai la „oceanul torid“ (stepa), la „droşca“ înotînd „ca luntrea“, la un „potop“ de flori şi la tufe „ca insuli de mărgean“ ci şi

---

[1] Nu discut aici dacă sensurile cuvintelor izolate sînt componentele primordiale din care se compune sensul frazei, sau dacă dimpotrivă, sensul primordial al frazei „se dezagregă“ în sensurile elementare ale cuvintelor. Pentru noi, acum, lucrul acesta nu prezintă o prea mare importanţă şi ar necesita consideraţii mai ample.

la cineva care se află în droşcă şi călătoreşte prin stepă [1]. Iar toate laolaltă constituie un tot, sau, cum se spune de obicei, un „tablou". Termenul „tablou" poate şi trebuie înţeles în mai multe feluri. Raportat la stratul obiectelor reprezentate în respectiva operă, el se referă la faptul că aceste obiecte sînt în aşa fel corelate şi rînduite unele lîngă altele încît pot fi cuprinse dintr-o singură privire. Dar acel „tot" desemnat de prima strofă nu epuizează conţinutul lucrării. În decursul fazelor operei apar noi amănunte sau cele spuse se prelungesc parcă într-o nouă parte *a aceleiaşi* realităţi reprezentate. „Se-ntunecă", „nu vezi", „drumul, sau vreun gorgan", „apare luceafărul", „străluce Nistrul", toate aceste elemente se ivesc datorită privitului „presupus" al persoanei care *rosteşte noile obiecte.* „Peisajul" din prima strofă trece spre cel uşor schimbat din a doua şi constituie fundalul pentru ceea ce „se spune" în continuare în operă. Din acest fundal, ce-i drept, se desprind noi amănunte : tăcerea, cocoarele, şoimul, dar ele devin tot mai mult un fundal, în prim plan trecînd omul. Şi brusc parcă izbucneşte sentimentul stîrnit în el, sentiment nenumit dar care *se descarcă* în cuvintele „să plecăm, nu strigă nimeni", iar aceste cuvinte reprezintă limpede o componentă *a lumii reprezentate.* Printre întîmplările petrecute în lumea reprezentată se iveşte astfel întîmplarea esenţială, finalul şi axul tuturor celorlalte, dar totodată lucrurile înconjurătoare nu dispar, ci dimpotrivă alcătuiesc temelia întîmplării şi completarea ei armonioasă.

Lumea reprezentată în acest sonet nu numai că *există,* dar i *se şi arată concret* cititorului prin *imagini* ale oamenilor şi lucrurilor, pe care pînă la un punct le impune chiar textul. Iată deci al doilea sens al „tabloului", pomenit uneori în analizele literare, fără însă a-l deosebi de sensul discutat anterior şi fără să existe o înţelegere clară a ceea ce se întîmplă de fapt.

---

[1] Nu se face direct o asemenea afirmaţie, dar ea poate şi trebuie să se subînţeleagă.

„Imaginea“ unui lucru (de pildă a unei clădiri, a unui munte, a unui om etc.) constituie într-un sens *mai restrîns* un fenomen vizual concret, pe care-l *receptăm*[1] *percepînd* obiectul dat și prin intermediul căruia se manifestă acest obiect și însușirile sale. Văzînd de pildă de la distanță o locomotivă îi *receptăm* imaginea care constituie în cîmpul nostru vizual o pată de culoare închisă, prea puțin diferențiată. Cînd locomotiva *se apropie*, pata *crește* și, lunecînd prin cîmpul nostru vizual, se detașează de el tot mai limpede, în același timp ea *se diferențiază* în cuprinsul său. Atunci, începem să deosebim tot mai limpede părțile componente ale locomotivei : roțile, cazanul etc. Locomotiva se apropie de noi fără să-și schimbe forma și dimensiunea, păstrîndu-și aceleași însușiri. În schimb, imaginea ei *crește, se schimbă calitativ*, devine mai clară etc. Cînd percepem locomotiva, *nu ne dăm limpede seama* de imaginea ei, ci mai degrabă de *un șir* întreg *de imagini* și de conținutul acestora. Dar numai pentru că le receptăm, percepem ceea ce „apare“ prin intermediul lor. De aceea „imaginile“ nu sînt *obiecte* ale percepțiilor noastre, ci numai *conținutul* lor concret. Acest *conținut* este condiționat și codeterminat deopotrivă de : proprietățile obiectului perceput, de împrejurările în care se desfășoară percepția, precum și, în sfîrșit, de însușirile psihofizice ale subiectului-receptor.

„Imaginile“ sînt nu numai vizuale ci și auditive, tactile etc. În afara celor perceptive *sensu stricto*, trebuie luate în considerare, într-un sens mai larg al cuvîntului, și imaginile *plăsmuite*, care apar cînd *ne închipuim* anumite obiecte. Așadar sensul prim al noțiunii de imagine

---

[1] Această receptare este o variantă specială a conștientizării, în cadrul căreia ceea ce receptăm nu ne este dat obiectual și totuși îl avem prezent — parcă în treacăt — iar în același timp în centrul conștiinței noastre se află un obiect dat în mod concret. Receptarea imaginilor vizuale constituie totodată condiția indispensabilă pentru ca, în percepția vizuală, care se desfășoară pe baza receptării acestor imagini, să ne fie dat un obiect cu însușirile sale corespunzătoare.

trebuie lărgit în aceste două direcții. Într-o operă literară, textul indică numai schemele imaginilor perceptive ale obiectelor despre care este vorba[1].

Spre deosebire de straturile discutate anterior, imaginile nu se conexează într-un tot *continuu*, care să umple fără hiatusuri toate fazele operei, de la început și pînă la sfîrșitul ei. Ele apar din timp în timp, parcă străluminează o clipă și se sting odată cu trecerea cititorului la faza următoare a operei ; sînt actualizate de cititor în timpul lecturii. Prezența lor în operă are doar un caracter de „stare de alertă", de potențialitate. Ele pot să aparțină diverselor simțuri sau pot exista chiar și în afara acestora, rămînînd nu mai puțin „fenomene" concrete a ceva ce ține de psihic.

În sonetul lui Mickiewicz pe care l-am citat, la lectură apare mai întîi imaginea stepei, necuprinsă ca oceanul, acoperită cu valuri verzi, iar pe acest fond se perindă pete mai deschise, de flori și pete mai mari, roșii ca mărgeanul, de tufe[2]. Vizuală este și imaginea care apare ulterior, a cerului ce se întunecă, a stelelor, luceafărul și undele depărtate ale Nistrului[3]. În partea a doua a sonetului, imaginilor vizuale le ia locul o imagine auditivă, fenomenul tăcerii pătrunzătoare și impresionante, obținută și impusă cititorului prin intermediul unor foșnete abia perceptibile : zborul cocoarelor, legănatul gîzelor în ierburi etc. Trecerea de la imaginile vizuale la cele auditive își are fundamentarea concretă în căderea serii, dar pe plan artistic constituie doar temeiul unui sentiment care izbucnește brusc. Pentru că se exprimă exclusiv prin comportamentul verbal al unei per-

---

[1] Observațiile de mai sus le oferim cititorilor nefamiliarizați cu cercetările epistemologice moderne. Considerații mai ample pe această temă pot fi găsite în cartea mea *Das literarische Kunstwerk*, § 40 și următoarele.

[2] Spuneam că se perindă, deoarece toată strofa se remarcă prin mișcare : „legănată", „înoată", „trecînd".

[3] Imaginile din poezia *Stepele de la Akerman* sînt deosebit de complexe, lucru de care nu ne vom putea ocupa decît mai tîrziu.

soane, acest sentiment i se impune *concret* cititorului ca o emoţie învăluitoare. Astfel imaginea senzorială se preschimbă în „imaginea" extrasenzorială, dar nu mai puţin concretă, a unei puternice emoţii.

Componentele operei, pe care le-am schiţat, nu numai că apar laolaltă, dar sînt şi strîns legate între ele : pe de o parte în dublul strat lingvistic, pe de altă parte în dublul strat al lumii reprezentate ; înlănţuite, *ele se desfăşoară pe rînd* în faţa „ochilor" cititorului, trec şi *lasă în urmă* un ecou pînă în clipa spuselor ultime : *„Să plecăm, nu strigă nimeni !"* Calitatea sentimentului pe care aceste cuvinte îl exprimă învăluie *tot* ce-a fost conţinut anterior în ambele straturi duble şi-i conferă o pecete unitară. Astfel, după lectură, ansamblul operei lunecă uşor spre trecut, în tăcerea contemplării netulburate de nici un factor nou.

Aşadar, după cum reiese din exemplul de mai sus, multiplele straturi ale operei şi succesiunea fazelor acesteia sînt strîns legate şi, prin esenţa lor, inseparabile. Evident în alte opere vor apărea alte componente, atît în diferitele faze ale acestora cît şi în diferitele lor straturi. Corelarea lor va fi şi ea diferită, după cum rolul elementelor, al straturilor sau al fazelor diferă în ansamblul unei opere şi aşa mai departe. Dar, indiferent cu ce operă literară am avea de-a face, în oricare vom găsi o multitudine de straturi şi o succesiune de faze. Aceasta ţine de însăşi esenţa [1] operei, fără însă s-o epuizeze. Pornind de la structura de bază a operei literare, trebuie să-i descoperim celelalte trăsături caracteristice. De aceasta am să mă ocup ulterior. Mai înainte voi încerca să înlătur îndoielile pe care le nutresc poate anumiţi cititori, cu privire la afirmaţia despre caracterul stratificat al operei

---

[1] Şi poate fi fundamentat cu ajutorul analizei diverselor straturi şi a componentelor lor. Nu mă pot ocupa aici mai îndeaproape de aceasta. Dar analizele următoare ne vor furniza suficient material concret care va scoate în evidenţă structura generală a operei literare.

literare (presupun că în ce privește succesiunea fazelor nu există dubii !).

Cineva ar putea să întrebe : Oare orice operă literară conține exact *patru* straturi ? Nu se poate întîmpla să fie mai puține sau mai multe ? Cum se prezintă situația din acest punct de vedere cu „lirica de idei“ ? Să luăm, de pildă, poezia *Schlusstück* („Epilog“), din volumul *Buch der Bilder* de Rainer Maria Rilke :

Der Tod ist gross,
Wir sind die Seinen
lachenden Munds.
Wenn wir uns mitten im Leben meinen,
Wagt er zu weinen
mitten in uns. [1]

Sau poezia *Initiale* („Inițială“) din același volum :

Gib deine Schönheit immer hin
ohne rechnen und reden.
Du schweigst. Sie sagt für dich: Ich bin.
Und kommt in tausendfachen Sinn
kommt endlich über jeden. [2]

Ambele poezii sînt opere nu întru totul independente, făcînd parte din niște cicluri lirice. În consecință, sensul lor le transcende într-o măsură, referindu-se implicit (prin aceea că ele sînt așezate alături de alte piese ale ciclului) la fapte figurînd în celelalte poezii. Iar ceea ce este prezentat *numai în ele* nu epuizează întregul la care se referă sensul frazelor pe care le conțin. Poate că de aceea

---

[1] *Mare e moartea / peste măsură / Sîntem ai ei / cu rîsul în gură. / Cînd, arzătoare viața / ne-o credem în toi, / moartea, în miezul ființei, / plînge în noi.* Din volumul : Rainer Maria Rilke, *Versuri*, în românește de Lucian Blaga, Editura pentru Literatură Universală, București 1966.

[2] *Dăruiește-ți frumusețea / fără calcule și vorbe. / Taci. Ea spune în locul tău : sînt. / Și vine în mii de feluri, / se revarsă în sfîrșit asupra fiecăruia.*

ni se pare dificil să descoperim *în cuprinsul* lor obiectele lumii reprezentate. Şi cu toate astea, chiar dacă le-am cerceta pe fiecare în parte ca pe entităţi în sine, descoperirea obiectelor reprezentate se dovedeşte posibilă. Dar ca lucrul acesta să se petreacă într-adevăr cu toată claritatea, trebuie să ţinem minte două chestiuni : 1. că prin expresia „obiecte reprezentate" nu trebuie să se înţeleagă exclusiv *lucruri* care pot fi percepute pe calea simţurilor şi nici măcar în mod necesar ceva individual, ci *tot despre ceea ce* este vorba în operă sau *ceea ce se exprimă* în ea prin formaţiunile lexicale ; 2. că poeziile pomenite sînt creaţii lirice *de un tip deosebit* şi că prin urmare în primul rînd trebuie cercetată construcţia acestui tip de opere. N-o putem face aici.[1] Pentru moment ne vom mulţumi să semnalăm că, de pildă, în *Schlusstück* este exprimată în mod concret, fără să fie numită, *o stare psihică* bine determinată a *subiectului liric* şi anume *profunda tristeţe* generată de conştiinţa soartei tragice a omului, *tristeţe* pătrunsă de echilibru lăuntric şi de *calm*[2]. Starea emoţională a subiectului liric, dimpreună cu ceea ce se petrece în conştiinţa sa şi este baza acestei stări, constituie „obiectul reprezentat" în opera pe care o analizăm. Exprimat succint el este tocmai relaţia dintre moarte şi viaţă. Această relaţie nu are caracter individual, şi mai cu seamă nu este o întîmplare unică, ci se manifestă *pe plan general*, în nenumărate cazuri indivi-

---

[1] Am făcut-o sumar şi parţial în articolul intitulat *O tzw. prawdzie w literaturze* („Despre aşa-numitul adevăr în literatură"), publicat în revista „Przegląd Wspólczesny", 1937, nr. 16, pp. 80—94 şi nr. 7, pp. 72—91, precum şi în Roman Ingarden, *Încercări de filozofie a literaturii)*, Łódź, 1947, pp. 117—175.

[2] Nu-mi închipui defel că această caracterizare conceptuală epuizează sau se apropie suficient de conţinutul emoţional al poeziei. Tocmai pentru că este *exprimat* şi nu denumit, conţinutul calitativ concret al respectivei stări psihice îi apare cititorului ca o prezenţă nemijlocită, depăşind tot ce se poate obţine printr-o *denumire* pur noţională. Citarea poeziei îndeplineşte aici funcţia de completare specifică a argumentărilor mele teoretice, dar totodată îi pretinde cititorului perceperea estetică deplină a operei.

duale. Dar tocmai din cauză că germenele morţii se aţine în mod inevitabil în toate, pînă şi în cele mai înalte manifestări ale vieţii, ia naştere atît tristeţea specifică a subiectului liric, cît şi nevoia de a o transcende dincolo de caracterul ei de întîmplare „individuală“ : opera dobîndeşte astfel *un sens general* şi îl emoţionează pe oricine e în stare să se transpună în starea de spirit a subiectului liric.

Nu altfel se petrec lucrurile cu cea de-a doua poezie, în care, în primul moment este şi mai greu de găsit „obiectul reprezentat“, ea avînd caracterul *unui apel* adresat cuiva. Acest apel îşi are propriul său obiect, este un apel către ceva (*Gib deine Schönheit immer hin*...), şi propria sa motivare, neformulată *expressis verbis* dar uşor de subînţeles şi tocmai ca atare aparţinînd „conţinutului“ operei. El semnifică puterea frumuseţii dăruită dezinteresat şi fără infatuare. Aşadar şi aici intervine o relaţie generală (între frumuseţe, oferită cu generozitate şi modul cum îşi extinde ea farmecul asupra tuturor oamenilor). Îndărătul acestei relaţii, se află o multitudine de întîmplări individuale în care ea se realizează. Apelul, la care ne-am referit, reprezintă însă totodată un anumit comportament al subiectului liric şi decurge dintr-o anumită stare psihică pe care de asemenea o exprimă. Este încrederea în viaţă, în binele şi frumuseţea pe care le întruchipează. Iar toate acestea alcătuiesc stratul a ceea ce este reprezentat în respectivă poezie. Aşadar acest strat nu lipseşte nici din operele exprimînd „idei“ foarte generale, deşi bineînţeles „obiectele reprezentate“ sînt cu totul diferite de cele care apar în lucrările istorisind întîmplări particulare despre oameni şi lucruri. Analiza detaliată a acestei diversităţi constituie una din sarcinile teoriei genurilor literare. Deosebirile decurg însă din structura generală stratificată a operei literare şi din varietatea formaţiunilor lexicale şi a funcţiilor acestora. Pe de altă parte, prin natura sa, formaţiunii lexicale îi corespunde întotdeauna un obiect intenţional, indicat de însăşi sensul ei, respectiv în operele lirice, de faptul

relatat şi de modul în care este exprimat de către un subiect.

Dar poate că unii cititori, care s-au lăsat convinşi că şi în operele numite de lirică reflexivă apar obiecte reprezentate, se vor întreba totuşi dacă în ele apar şi imagini. Îndoiala se datorează caracterului „meditativ" al acestor opere şi generalităţii relaţiilor care se manifestă în stratul lor obiectual. Chestiunea este importantă, întrucît unii văd în concreteţea lumii reprezentate momentul ce deosebeşte opera de artă literară de alte opere, de pildă, cele ştiinţifice, iar alţii, dimpotrivă, contestă că concreteţea ar juca vreun rol în privinţa caracterului artistic al operelor poetice şi caută în altceva ceea ce au ele specific.

Participarea imaginilor în poeziile citate este neîndoios cu mult mai redusă decît în numeroase alte poezii, mai cu seamă în cele descriptive. Dacă le-am compara cu fragmentul alăturat din *Pan Tadeusz* de Mickiewicz, poeziile lui Rilke ni s-ar părea, cel puţin în primul moment, ca lipsite cu totul de concreteţe :

Drumeţul multă vreme rămîne-n geam gîndind (...)
Cînd, ochii ridicîndu-şi, chiar lîngă gard şezînd,
Văzu o fetişcană ; din albul ei veşmînt
Ferindu-i trupul fraged şi zvelt, pînă-n pieptar,
Albi, umerii şi gîtul, de lebădă răsar.
Aşa-ndeobşte umblă lituana-n dimineaţă
Cît timp nu i se-arată vr-un om străin la faţă ;
Deşi n-o vede nimeni, cu palmele-şi fereşte
A rochiei răscroială ce pieptu-i desveleşte ;
Nedesfăcut i-e părul, în bucle răsucit,
De moaţe mici şi albe mai tot acoperit,
Ciudat împodobind-o, că-n razele de soare
Lucesc la fel ca nimbul icoanei din altare.
Nu-i poţi vedea obrazul ; întoarsă spre cîmpie,
Căta cu ochii-n zare pe cineva să vie ;
Zărindu-l prinse-a bate din palme şi, rîzînd
Sbura spre grădiniţă ca pasărea spre cîmp ;
Prin straturi, prin grădina-nflorită se repede

Spre scîndura proptită de casă, în perete,
Se-avîntă prin pervazuri, uşoară şi mlădie,
Gingaşă ca a lunii lumină străvezie.
Luînd fusta, spre oglindă fugi cîntînd zglobie
Şi-atunci zări pe tînăr ; din mînă rochia-i pică
Iar faţa de iubire-i păleşte, şi de frică.
Drumeţul deodată se-mpurpură la faţă
Ca norul... [a]

În acest fragment din *Pan Tadeusz* este înfăţişată o scenă pe care o observă Tadeusz („drumeţul"). Ni se pare *c-o vedem limpede* „în închipuire" pe Zosia, „şezînd lîngă gard", apoi „întoarsă spre cîmpie", cum „prinse-a bate din palme", cum străbătînd grădiniţa, se repede pe fereastră în odaie, cum fuge spre oglindă şi cum brusc „din mînă rochia-i pică, iar faţa de uimire-i păleşte, şi de frică". Toate ni se arată, fază după fază în imagini vizuale [1], pline de culoare, lumină, mişcare. În afară de aceasta, lucru destul de rar în poezie, „tablourile" succesive trec neîntrerupt unele în altele, în aşa fel încît cititorul, apt să perceapă fragmentul aşa cum se cuvine, are „iluzia" prezenţei nemijlocite nu numai a persoanelor şi a lucrurilor, dar şi a întîmplării, în *deplina ei desfăşurare* [2].

Toate acestea nu numai că nu apar în *Schlusstück* în aceeaşi măsură, dar *imagini de acest tip* cu greu pot fi descoperite în poezia lui Rilke. Deşi nu i se poate contesta o anumită vizualitate, aceasta constă în primul rînd *într-o calitate a stării afective* pe care o exprimă. Cali-

---

[a] Mickiewicz, *Pan Tadeusz,* în româneşte de Miron Radu Paraschivescu, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1956.

[1] Dealtminteri îi sînt sugerate cititorului şi anumite fenomene *auditive*, strîns legate cu cele vizuale, de pildă prin cuvintele „prinse-a bate din palme şi rîzînd".

[2] La fiecare cititor în parte lucrurile se pot petrece diferit. Imaginile actualizate în timpul lecturii sînt condiţionate — cum vom arăta în continuare — nu numai de operă dar şi de cititor, precum şi de împrejurările în care are loc actualizarea. Opera însăşi — cum am mai spus — indică în multe cazuri destul de exact, anumite *scheme* ale imaginilor, pe care cititorul în cursul lecturii le împlineşte cu date concrete.

tatea i se impune nemijlocit cititorului, *care o resimte, îl mișcă*. De văzut însă (în sensul acordat imaginilor senzoriale, îndeosebi vizuale) el vede relativ foarte puțin. Pentru o clipă poate că-i nălucește zîmbetul cuiva preschimbat într-o schimă de plîns, dar asta e tot. Despre „un tablou" în deplinătatea sa, pe care *să apară vizibile* lucruri sau oameni, despre un șuvoi continuu de tablouri trecînd unele în altele, despre prezența nemijlocită, aproape perceptivă a unei întîmplări concrete, văzute plastic, nici vorbă nu poate fi. Însă momentele concrete pe care le-am indicat evident apar. Nu este întîmplător faptul că aceste imagini senzorial-imaginare apar și nici că sînt fugitive, mărunte, licăritoare, nedeslușite, în schimb calitatea afectivă se impune cu putere, „covîrșitor" (emoționează, deși ea — ca atare — trece neobservată). Lucrul ține de specificul acestui tip de poezie și este condiționat de un șir de proprietăți ale limbajului operei. Pe noi însă ne interesează doar prezența respectivelor momente în poezia analizată și legat de asta existența clară a celor patru straturi și deocamdată numai la atîta ne-am referit [1].

Cele patru straturi reprezintă așadar un fel de minim necesar pentru ca o operă să fie o operă de artă literară. În unele opere sau în unele părți ale acestora, numărul straturilor se întîmplă uneori să fie mai mare. Și anume acolo unde în text sînt reproduse cuvintele rostite de către un personaj reprezentat, așadar de pildă în romane, în piesele citite etc. [2] Aceste cuvinte, rostite de

[1] Un alt contra-exemplu la care ne gîndim este cel al așa-numitelor *Cuvcînturi* (din : cuvinte + cînturi) ale poetului Julian Tuwim, sau și mai bine al așa-ziselor *Mirohlad*-uri. *Mirohlad*-urile sînt creații în care apar șiruri de formații fonetice, articulate, dar lipsite de sens. Acele sunete au caracterul general al unor foneme, aparținînd unei limbi determinate (în cazul de față limbii polone) și pînă la un punct simulează cuvinte. În aceste „creații" nu pot fi descoperite straturile, și ele nu pot fi considerate opere literare în sensul strict al acestui cuvînt. Vezi și *Graniczny wypadek utworu literackiego* („Un caz limită de operă literară"), R. Ingarden, *Încercări de filozofie a literaturii*, pp. 87—94.

[2] O dificultate specială o prezintă cazul așa-numit *oratio obliqua*.

către cineva, care se integrează stratului obiectual, aparţin şi ele aceluiaşi strat, sînt o componentă a realităţii reprezentate, sînt *unul din obiecte*. În loc însă să fie vorba despre ele prin intermediul *altor* cuvinte sau fraze (ceea ce *nota bene* este de asemenea cu putinţă), *sînt citate* chiar ele, de parcă i-ar fi *arătate* cititorului. Funcţia indicării cuvintelor este îndeplinită de „ghilimete“ [1], aşa încît în dublul strat lingvistic al operei stau numai ghilimetele, iar ceea ce se află *pus în ghilimete* este obiectul arătat. Prin citarea lor, cuvintele reproduse sînt într-un fel recuperate de dublul strat lingvistic al operei, mai ales că ele sînt făurite de autor şi de obicei poartă pecetea abilităţii sale lingvistice. Drept urmare, în majoritatea cazurilor, se trece cu vederea că ele sînt componentele lumii reprezentate în acea operă. Pe de altă parte însă cuvintele citate au o stratificare proprie caracteristică : au propriul lor sunet, sens, obiect despre care e vorba în ele, ba uneori sînt purtătoare şi de imagini corespunzătoare. Astfel, respectivul fragment al operei în loc de patru straturi deţine opt. Şi aceste straturi se pot înmulţi. Cînd, de pildă, unul din personajele reprezentate în operă le povesteşte celorlalte anumite întîmplări şi la un moment dat reproduce întocmai cuvintele unuia dintre participanţii la întîmplare, atunci *de facto* apar două rînduri de *ghilimete* de diverse intensităţi (autorul citează cuvintele povestitorului, iar povestitorul cuvintele altui personaj aparţinînd lumii reprezentate). Numărul straturilor creşte astfel pînă la douăsprezece, deşi în această fază a operei majoritatea straturilor este foarte săracă. Se ivesc acum complicaţii speciale şi efecte deosebite ale artei literare, care ar necesita un studiu aparte. Pentru moment le-am pomenit numai spre a evita presupunerea greşită că într-o operă literară trebuie să existe numai patru straturi. Apariţia unui număr de straturi sporit, faţă de cele patru pomenite la început, nu contravine concepţiei mele cu privire la caracterul strati-

[1] Este una din funcţiile ghilimetelor.

ficat al operei de artă literară, ea denotă numai o particularitate care decurge din această concepție ca una din posibilitățile sale.

CARACTERUL SCHEMATIC AL OPEREI LITERARE

Una din proprietățile structurale ale operei de artă literară, avînd o deosebită însemnătate din punct de vedere artistic, este *caracterul* ei *schematic*. Iată ce înțeleg prin acest lucru.

Această proprietate se manifestă în toate cele patru straturi ale operei literare, dar devine izbitoare în special în stratul obiectelor reprezentate. Să revenim la exemplul sonetului *Stepele de la Akerman.*

Acolo apare pe de-o parte persoana care vorbește și încearcă o emoție deosebită, iar pe de alta obiectele care o înconjoară, lumea în mijlocul căreia se află. Am atras atenția mai înainte că amîndouă, adică atît starea de emoție cît și lumea înconjurătoare, se manifestă prin imagini concrete. Făcînd această afirmație nu cumva m-am lăsat furat de-o închipuire deșartă ? Cum e cu putință, ar putea obiecta careva dintre cititorii mei, să se manifeste în mod concret ceva ce *nu este pe deplin concret ?* Și, într-adevăr, nu putem susține că obiectele reprezentate ar fi cu adevărat concrete. În fapt, ele sînt doar schițate *prin cîteva trăsături absolut necesare.* Iar tot restul trebuie presupus, ba uneori presupunerile sînt din cale afară de greu de făcut, într-atît este de vag totul. Să luăm drept exemplu „stepele". Se numesc Stepele de la Akerman. Avînd o denumire *proprie,* sînt sau mai degrabă s-ar cuveni să fie *un obiect individual* [1] (și nu un anume tip sau o categorie generală), dar tocmai sub acest aspect apare cu toată limpezimea insuficiența determinării lor. Sînt precizate numai trăsăturile la care pot fi raportate expresiile :

---

[1] Cu același scop de individualizare a stepelor apar și alte nume proprii în acest sonet, ca de pildă Nistrul, Lituania.

„stepele de la Akerman", „întinsul toridului ocean", „valul foşnitor", „un potop de flori", „insuli de mărgean", „nici drumul", „sau vreun gorgan", „străluce Nistrul". Determinările se referă nemijlocit la Stepele de la Akerman, deşi din punct de vedere gramatical nu toate se leagă de „stepe". Aşa de pildă, că „valul foşnitor al luncii" acoperă stepele, nu-i decît o presupunere a cititorului, deşi evident nu există nici un dubiu în această privinţă şi nici nu-i prea greu de dedus. Totuşi, dacă ar dori să-şi dea seama cu claritate cum arată stepele de la Akerman, cititorul ar trebui să strîngă determinările (aşa cum am procedat eu, scoţîndu-le din contextul lor) şi să le reformuleze gramatical în aşa fel încît toate să se refere la stepe [1]. Cu alte cuvinte ar fi nevoit să desăvîrşească alcătuirea (structura) obiectului reprezentat, să înfăptuiască acţiunea pe care am denumit-o în altă parte „obiectivizarea" obiectului reprezentat [2]. Dar procedînd astfel, el ar depăşi într-o măsură textul operei în care „alcătuirea" nu e dusă pînă la capăt. Desigur nu e vorba de o lipsă şi nici de o neglijenţă, ci de faptul că stepele constituie doar unul din factori în ansamblul situaţiei reprezentate în sonet şi sînt luate în considerare numai în măsura şi în funcţie de această participare la ansamblu. Stepele nu constituie nici obiectul unui studiu special şi nici al vreunei aprecieri concrete. Aşa cum o vădeşte textul însuşi stepele de la Akerman sînt din capul locului prezentate drept ceva pe care „te legeni ca luntrea", pe care „droşca-noată", deci aşa cum i se înfăţişează călătorului prin stepă. Aici îşi are sursa atît *incompletitudinea* construcţiei cît şi *indeterminarea* din numeroase puncte de vedere a celor înfăţişate. În text lipseşte cu desăvîrşire vreo

---

[1] Ar dobîndi atunci o definiţie cam de felul următor : „Stepele de la Akerman, aşezate pe malul Nistrului, asemuite cu un ocean. datorită întinderii lor, acoperite cu ierburi foşnitoare, presărate cu nenumărate flori şi tufe roşietice ca nişte insule de mărgean ; sînt lipsite de semne ale activităţii umane : de drumuri ba pînă şi de gorgane.

[2] Vezi : *Despre cunoaşterea operei literare*, p. 31 şi următoarele.

observaţie cu privire la suprafaţa stepelor, dacă este întinsă sau cît de cît vălurită. De asemenea nu se ştie care parte a stepelor anume este prezentată în sonet, doar că se află undeva pe aproape de Nistru, pentru că de la Akerman se zăreşte fluviul şi asta-i tot. Cum arată iarba, care sînt speciile de flori, ce culoare au etc., toate rămîn neprecizate în text. La o lectură normală a sonetului, nici măcar nu ne trece prin minte că asemenea detalii se cer explicate. Situaţia este identică în ce priveşte cerul întins peste stepe. Se poate deduce că e senin, din moment ce călătorul „cată“ stelele ; într-o parte luceşte un nor, dar culoarea cerului etc. rămîne şi ea neprecizată. Se văd trecînd „cocoare“, dar nu li se cunoaşte numărul şi nici exact locul pe cer unde s-au ivit. În sfîrşit, vorbitorul care călătoreşte prin stepă (singur sau însoţit ? s-ar părea că însoţit, altminteri de ce-ar fi folosit pluralele : „Să ne oprim !“ şi „Să plecăm“, deşi nu apare nici o menţiune cu privire la însoţitorii săi) nu este nici el precizat. Din anumite date şi forme gramaticale se poate deduce c-ar fi un bărbat, originar din Lituania, de care îi este dor. Dar exact cine e, ce vîrstă are, care îi e trecutul, cum arată, şi care sînt trăsăturile sale de caracter, toate acestea sînt omise. La fel şi ceea ce simte, abia dacă este menţionat. Sentimentul care izbucneşte atît de brusc nu este pomenit în nici un fel în sonet, deşi se exprimă cu atîta vigoare încît ni se impune nemijlocit şi planează peste tot ceea ce există în această poezie. El pare definit pe deplin, deşi de fapt, *prezentă* pentru noi este *numai calitatea sa specifică* şi — dacă ne putem exprima astfel — ne contaminează cu emoţia corespunzătoare. Dar cum nici această calitate nu este denumită, putem *vorbi* despre ea doar mijlocit şi abia după ce, desprinzîndu-ne de farmecul poeziei şi de atmosfera ei, purcedem la o analiză lucidă a sonetului. Pînă la un punct însă ne expunem primejdiei de a introduce în operă ceva ce — de fapt — în ea nu există şi nici nu se remarcă printr-o înfăţişare specifică, dată nouă printr-o percepţie simplă, primordială. Chiar dacă

ne-am limita la a *denumi* acel sentiment, respectiv calitatea acestuia, trebuie să ţinem minte totuşi că în opera propriu-zisă el nu este denumit şi că deşi nenumit (doar *descărcîndu-se* şi nedevenind *obiect* al conştientizării) el este un factor *activ* în ansamblul sonetului. Fiind nenumit şi totuşi prezent, are farmecul specific a ceea ce se exercită în mod iraţional, se săvîrşeşte dar nu este dominat raţional şi prin aceasta, cel puţin într-o anumită măsură, apare neutralizat, banalizat. Pe de altă parte, nenumirea calităţii afective atrage după sine o *imprecizione*, o *indeterminare* a acesteia, întrucît astfel nu este exclusă o oarecare doză de variabilitate, ca şi cum calitatea ar apare „oscilantă". În această nestatornicie, nefinisare finală, se află una din sursele caracterului activ al calităţii afective care ne învăluie la lectură, o parte din „farmecul" ei. *Indeterminarea calităţii afective* nu numai că există în operă, dar conferă o deosebită valoare dinamismului ei artistic.

Ar putea să replice careva că despre persoana care vorbeşte în sonet („autorul" cum i se spune de obicei !) se pot face — pe baza textului — mult mai multe „remarci" decît am făcut eu, că indeterminarea sa este aşadar relativ mult mai redusă, decît s-ar fi putut deduce din relatările mele. S-ar putea spune, de pildă, că „autorul" apare ca un om cu un foarte subtil simţ artistic, apt să surprindă realitatea în cîteva trăsături esenţiale, izbitoare, şi s-o redea cu ajutorul unor comparaţii simple dar abile. Că are darul muzicalităţii atît în modul de a percepe lumea cît şi de a reacţiona la anumite amănunte (tăcerea etc.). Asemenea remarci, privindu-l pe „autorul" unor opere lirice, apar adesea în diverse analize literare, deşi atitudinea recenzentului în cauză nu este corectă.

În asemenea cazuri se ajunge *să se confunde subiectul liric*, care se exprimă în poezie şi aparţine stratului obiectual, cu „autorul" în calitate de *creator al operei.* Deşi *transcendent* faţă de operă, pe baza diferitelor însuşiri ale acesteia se pot trage anumite *concluzii* în

ce-l privește. Observațiile mele anterioare cu privire la *Stepele de la Akerman* se refereau exclusiv la subiectul liric al sonetului, în schimb acestea din urmă se referă mai degrabă la „autor" în calitatea sa de creator al operei. Chiar dacă ne limităm strict la subiectul liric, nici în cazul acesta nu trebuie să se depășească granițele operei însăși. Tot ceea ce se poate afirma despre subiectul liric al unei opere oarecare în baza *unei analize logice amănunțite*, dar ceea ce *nu se impune de la sine* la o lectură atentă, corectă și sensibilă pe plan estetic, *nu intră în componența factorilor activi ai operei* și, în înțelesul strict al cuvîntului, nu-i aparține. În cel mai bun caz, aceasta constituie *o completare făcută de cititor* și care nu vine în contradicție cu opera. Este posibil ca cititorul să efectueze adeseori o asemenea completare, și totuși ea se află în afara sferei operei (aparține „concretizării" acesteia — vezi în această privință și argumentele mele următoare). Opera însăși se caracterizează tocmai printr-o *incompletitudine* a subiectului liric, care constituie nu numai *o trăsătură structurală* caracteristică acesteia, dar joacă în operă un rol *artistic* specific. Faptul că pe fundalul unui „peisaj", doar schițat și totuși sugestiv, răzbate pe primul plan un sentiment care izbucnește brusc și se descarcă fără să fie descris, în timp ce subiectul liric rămîne nedefinit, creează un *sistem specific de dispunere a forțelor active în operă*. Acest sistem specific ar putea fi dizlocat sau chiar distrus, dacă prin determinări suplimentare ale subiectului liric s-ar *deplasa centrul de greutate* al operei, *s-ar distruge echilibrul* factorilor calitativi, care se manifestă împreună [1]. Acești factori, cu formele

---

[1] Afirmația mea poate fi verificată oarecum experimental, citind în paralel cu eroticele lui Mickiewicz toate notele și comentariile de subsol ale editorului, în ediția Bibliotecii Naționale sau oricare alta. Dacă editorul a socotit că prin comentariile sale adîncește și completează perceperea respectivelor opere, aceasta dovedește o totală neînțelegere din partea sa a structurii poeziei lirice. Un factor relativ subordonat, care aparține exclusiv *fundalului*, deși structural necesar : subiectul liric, este propulsat astfel *pe primul plan*. El se confundă cu autorul, ca

sub care apar în sonetul *Stepele de la Akerman*, duc la constituirea unei calități unitare formale, strîngînd toți factorii operei într-un singur tot coerent. Distrugerea echilibrului ar putea duce la dezagregarea operei în fragmente nelegate între ele, sau și mai rău, nearmonizate, care risipesc forțele perceptive ale cititorului și-l pun în imposibilitate să se concentreze asupra ansamblului, iar apoi să se adîncească în contemplarea farmecului acela fără nume, existent în operă ca o pecete irepetabilă și reprezentînd totodată valoarea sa artistică, respectiv estetică.

S-ar putea obiecta că *indeterminarea în multe privințe a obiectelor reprezentate*, la care mă refer, ce-i drept apare uneori, dar nu este un fenomen general ci unul caracteristic doar pentru un anumit *tip* de opere literare, și anume pentru *lirica scurtă*. Dacă drept exemplu al considerațiilor noastre am lua o operă epică de mai mare întindere, să zicem — de pildă — un roman naturalist, atunci poate ar reieși că indeterminările, dacă e vorba de figurile principale și de situațiile sau întîmplările esențiale, aproape că nu există, ci apar numai în raport cu niște amănunte secundare și personaje mai sumare, de a doua mînă etc.

Iată și răspunsul meu. Numărul și amplasarea zonelor de indeterminare în lumea reprezentată sînt variabile. Problema nu este lipsită de importanță deopotrivă pentru specia literară căreia îi aparține respectiva operă, cît și pentru stilul și pecetea artistică individuală a acesteia. De aceea, la analiza unor opere literare izolate trebuie să ne ocupăm îndeaproape de zonele de indeterminare. Totuși n-ar fi greu de dovedit, fie și pe calea simplei statistici, că pînă și în marile opere epice, acelea care prin natura lor artistică conțin nenumărate amănunte, există un număr imens de zone de indeterminare și asta nu

---

făuritor al operei și — în consecință — face să devină secundar tocmai ceea ce este mai important, calitatea stării exprimate precum și armonizarea tuturor calităților într-un întreg superior : opera însăși.

numai în ce priveşte personajele de a doua mînă, dar şi cele principale. Ar fi însă o operaţie plicticoasă şi pentru noi cu totul inutilă. Schematismul *oricărei* opere de artă literară poate fi fundamentat cu totul în general în raport cu stratul obiectelor reprezentate. El decurge în primul rînd *dintr-o disproporţie specifică între mijloacele de reprezentare prin limbaj* şi *ceea ce urmează să fie reprezentat în operă*, în al doilea rînd, din *condiţiile percepţiei estetice a operei de artă literară*, atît de specifice.

Obiectele reprezentate în operele de artă literară sînt în esenţă obiecte *individuale*. Aceasta chiar şi în cazul în care, conform cu intenţia operei, ele întruchipează anumite tipuri generale („caractere"). Nu ideea generală de om ci diferiţi oameni, luaţi aparte, sînt reprezentaţi în operele de artă literară. În poemul *Pan Tadeusz*, de pildă, apar personajele Tadeusz, Zosia, Jacek Soplica, Contele etc. Castelul neamului Horeszko este şi el un obiect unic în individualitatea sa, asemenea acelui „conac de şleahtici", clădit din lemn dar cu temelii zidite în care se desfăşoară o bună parte a acţiunii din *Pan Tadeusz*, şi care în mod intenţionat este zugrăvit doar prin trăsăturile caracteristice pentru conacele de şleahtici, obişnuite la data aceea în Polonia. Şi Avarul lui Molière, deşi „urmează" [1] să înfăţişeze (cum se spune de obicei) un anumit *tip* pe care să-l „reprezinte", este totuşi *un individ* bine *determinat*, un om avînd cutare şi cutare trăsături, *în relaţie* cu alţi indivizi, locuind într-o anumită casă etc. Precizarea, într-o operă literară, a timpului şi a spaţiului în care se află plasat obiectul reprezentat, este una din modalităţile de a semnala că respectivul obiect este, sau urmează să fie, un obiect individual. Un alt mod de semnalare este folosirea numelor proprii. Acolo unde li se aplică unor lucruri denumiri în termeni generali, contactul lor cu obiectele, despre care am aflat între timp

[1] „Urmează", nu în conformitate cu o teorie sau alta a normelor poetice, ci în concordanţă cu *sensul* însuşi al textului operei.

că sînt individuale, face ca respectivele denumiri generale să devină particulare. Aceasta se săvîrşeşte în mai multe feluri, uneori prin îmbogăţirea conţinutului, alteori prin actualizarea semnificantului care desemnează orientarea denumirii [1] şi raportarea sa la obiectul dat, adesea prin legarea denumirii cu un verb determinativ care desemnează o acţiune săvîrşită o dată, fie în curs, fie gata efectuată. Iată şi un exemplu care clarifică cele de mai sus.

În cartea a IV-a a lui *Pan Tadeusz*, după scena uciderii ursului, urmează faimoasa descriere a cîntecului lui Wojski din corn. [2] Iată începutul (v. 745 şi urm.) :

În clipa ceea, Vojski şi-a tras din cingătoare
Pestriţul, răsucitul său corn de bivol, mare,
Părînd un şarpe boa ; cu mîinile-adunate
Ducîndu-şi-l la gură ; iar bucile umflate
Balon păreau ; şi ochii aprinşi, sticlind de sînge,
Jumate şi-i închide, adînc din pîntec suge
Plămînilor trimite din el cît aer are
Şi cîntă : ca un viscol, un duh făr' de hotare.
Trimite-n codru, cornul adînca lui chemare
Şi muzica, ecoul i-o creşte şi mai tare.

Dacă am strînge laolaltă calificativele privitoare la corn (făcînd abstracţie deocamdată de verbele determinative) din aceste versuri şi din tot fragmentul unde este descris cîntecul lui Wojski, obţinem expresia care, prin *conţinutul* ei, creează doar o anumită noţiune *generală*. Cornul este „de bivol, mare, pestriţ, răsucit, părînd un şarpe boa“. Pot exista foarte multe cornuri de vînătoare avînd însuşirile enumerate mai sus, chiar dacă am pune la socoteală, în baza textului, şi afirmaţiile privind modul de a cînta al lui Wojski şi pe acelea privind sunetele

---

[1] Vezi : *Das literarische Kunstwerk* § 15, p. 62 şi următoarele.
[2] Fragmentul poate constitui încă un exemplu despre plasticitatea imaginilor în operele lui A. Mickiewicz şi mai ales în *Pan Tadeusz*.

pe care le emite cornul : *„Întîi, ca o chemare sonoră și bogată : / Trezirea. Dup' aceea, un geamăt după altul ; / Iar tonul tot mai tare răsună cînd și cînd / Ca tunetul...“* Și totuși toate aceste calificative nu ne oferă nimic în afara denumirii *generale*. Dacă citind pomenitul fragment din *Pan Tadeusz* nu ne vine nici o clipă în minte ideea generală de corn și nici măcar un tip oarecare al acestuia, ci cornul unic și irepetabil ca însuși pan Wojski, asta se întîmplă pentru că ni se spune că Wojski *„și-a tras cornul din cingătoare“*, l-a dus la gură și-a cîntat în acele diverse feluri descrise ulterior atît de plastic și de colorat. Wojski nu putea să tragă din cingătoare și să ducă la gură decît un obiect material și nicidecum o noțiune generală. La fel și cîntecul, atît de variat, nu putea aparține decît unui corn anumit :

Iar sună ; cornul pare acuma deformat
Pe buzele lui Wojski : cînd mic și cînd umflat
Spre-a da a fiarei voce ; ba lupul, gîtul lung
Părea că și-l întinde, strident urlînd prelung ;
Ba iar părea că-i ursul cu bot căscat urlînd,
Ba zimbru-al cărui muget se-mprăștie în vînt.

Singularul verbelor folosite dimpreună cu forma acțiunii efectuate o singură dată face ca subiectul (respectiv obiectul) acestor acțiuni să trebuiască să fie conceput ca un anumit *individuum* determinat. Corelativ numirile legate de respectivele acțiuni devin *prin folosință* din generale individuale.

Dacă acceptăm ideea că numeroase[1] obiecte reprezentate într-o operă de artă literară au un caracter individual, trebuie implicit să admitem că aceste obiecte individuale se remarcă prin însușiri *structurale* („formale“) ce le sînt caracteristice. Ne referim la proprie-

[1] Nu tot despre ce se vorbește într-o operă literară trebuie să fie un obiect individual, ci pot fi și anumite relații generale, idei etc. Un caz de acest fel, de care ne-am ocupat, este poezia lui Rilke, *Schlusstück*.

tatea de a deţine un număr *infinit* de trăsături. Deoarece, după cum se ştie, orice obiect individual este marcat sau pecetluit într-un anumit fel din infinit de multe puncte de vedere. *Fiecare* dintre aceste determinări este totodată *stabilită*, adică se prezintă într-un fel sau altul şi nu rămîne niciodată neprecizată. Altfel spus, orice obiect individual (cu existenţă autonomă) este supus principiului terţiului exclus [1].

De ce mijloace de prezentare a obiectelor individuale dispune opera de artă literară ? Lăsînd de-o parte imaginile, care, în ce le priveşte, *adaugă* destul de rar vreo determinare obiectelor reprezentate, în acest scop servesc diferite feluri de *formaţiuni lexicale*. Ele sînt apte să îndeplinească această funcţie atît *datorită sensului* pe care-l conţin, cît şi datorită *funcţiei de expresie*, pe care o îndeplinesc într-o măsură mai mare sau mai mică. Din punctul de vedere al sensului, trebuie luate în considerare pe de o parte unele elemente constitutive ale frazei, mai întîi numele (proprii şi comune) deci substantivele şi adjectivele, apoi verbele determinative, adverbele şi cuvintele-instrumente [2], pe de altă parte fraze întregi care, fie că exprimă ceva despre obiectul dat, fie că indică anumite stări de fapt la care acest obiect participă. Într-o operă de artă literară poate fi folosită numai o cantitate *finită* de cuvinte sau propoziţiuni. Prin urmare, dacă fiecare dintre ele ar defini doar una şi de fiecare dată altă trăsătură a obiectului repre-

---

[1] În cele mai vechi cercetări formalo-ontologice, la Aristotel, era acceptată definirea multilaterală şi univocă a obiectelor individuale. Pînă de curînd însă nu a existat conştiinţa clară a faptului că afirmaţia se referă la obiecte individuale *cu existenţă autonomă*, deşi este foarte probabil că întotdeauna se avea în vedere exclusiv această categorie de obiecte individuale. Am atras atenţia în studiile mele filozofice asupra necesităţii îngustării sferei respectivei afirmaţii. Pentru o mai mare exactitate, m-am văzut nevoit să pun aceşti termeni în paranteză, dar problemele de acest fel sînt prea speciale şi prea dificile pentru a putea fi dezvoltate mai pe larg aici.

[2] În ce priveşte cuvintele-instrumente vezi : A. Pfänder, *Logik*, precum şi R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*.

zentat, acesta tot n-ar mai ajunge să fie efectiv multilateral şi univoc determinat, deşi *de jure*, prin faptul că i se atribuie cuvîntului un nume propriu sau o denumire care-l individualizează, o asemenea definire multilaterală şi univocă ar trebui să-i poată fi atribuită. De fapt pentru a-l defini, ar trebui să dispunem de o colecţie infinită de cuvinte, respectiv fraze, aşadar să avem de-a face cu o operă ce n-ar putea fi nici scrisă şi nici citită pînă la capăt. Ceea ce este cu neputinţă. S-ar părea deci că orice obiect reprezentat într-o operă literară, deşi individual, aşadar avînd *de jure* infinit de multe trăsături, deţine *de facto* o cantitate *finită de trăsături efectiv determinate*, care în practică se dovedeşte a fi extrem de mică ; în raport cu celelalte, acest obiect este — strict vorbind — oarecare, căci nu se ştie cum e.

Este neadevărat că fiecare cuvînt, care indică un anumit obiect, defineşte numai una din trăsăturile acestuia. Aşa de pildă, cînd spun despre personajul lui Mickiewicz, Zosia, că era „o copilă", îi atribui nu o singură trăsătură, cea a „tinereţii" sale, ci un ansamblu al acestor trăsături care-i compun, condiţionează sau decurg din acea „stare de tinereţe" [1]. Termenul folosit : „copilă" afirmă, printre altele, despre Zosia că este de sex feminin, că încă nu a avut relaţii cu bărbaţii, că este tînără, în primii ani ai „stării de copilă". Fiind o fată ea are, între altele, un ansamblu de trăsături specifice omului, este vertebrată, este o făptură psihofizică etc. Şi mai are şi trăsături derivate ; se remarcă printr-o doză de naivitate, nu este o persoană „gravă" ci cam cu capul în nori etc. [2]

---

[1] S-ar părea că acelaşi lucru se poate susţine despre toate substantivele simple sau compuse, care sînt numele anumitor obiecte. Nu şi despre denumirile adjectivale ; calificativul „roşu" extrage doar una dintre trăsăturile a ceva pe care-l denumeşte. Şi nici denumirile calităţilor însăşi, de pildă „roşeaţa".

[2] Ar fi greşit să se presupună că toate aceste trăsături aparţin *efectiv* obiectului corespunzător, reprezentat în operă. Cel mult pot să-i fie atribuite cu o anumită *potenţialitate*.

Exemplul invocat nu contravine cu nimic poziţiei mele în problema indeterminării obiectelor reprezentate. Dimpotrivă, denumirile generale, care desemnează prin conţinutul lor material ansambluri de trăsături ale obiectelor pe care le indică, duc la apariţia fenomenului pe care l-am denumit aici „schematism“ sau „indeterminare“ a obiectelor reprezentate într-o operă literară. Trecînd peste problema, poate realmente mai greu de elucidat, dacă ansamblurile de trăsături sînt în toate cazurile finite sau infinite — şi dacă exclusiv existenţa denumirilor generale, desemnînd *infinite* ansambluri de calităţi ale obiectelor pe care le indică, ar putea să constituie o ameninţare pentru poziţia ce o apăr — prima întrebare care se pune este : *în ce mod* indică denumirile generale diversele trăsături distincte ale obiectelor ? Şi cea următoare : dacă indicarea prin conţinutul denumirii a foarte multe (eventual infinit de multe) de aşa-numite trăsături comune (generice) ale unui anumit obiect este echivalentă cu afirmaţia că *toate* trăsăturile respectivului obiect sînt univoc determinate ?

La prima dintre aceste întrebări se poate răspunde că mai întîi în numeroase cazuri indicarea trăsăturii este *generală*, aşadar nu este exact stabilită şi deseori nici nu poate să fie. Aşa de pildă, cînd spunem despre Zosia că este „o fată tînără“, îi indicăm vîrsta *aproximativ*. *Şi nu se poate spune exact*, cînd, în ce zi anume, începe şi cînd se isprăveşte acea „tinereţe“. O imprecizie similară sau un fel de fluiditate [1] se manifestă şi în obiectul desemnat printr-o asemenea denumire. În al doilea rînd : conţinutul *fiecărei* denumiri generale are, pe lîngă componente „constante“ şi componente desemnînd momente „variabile“ din obiectul indicat. Pentru a lămuri mai bine această afirmaţie să folosim drept exemplu termeni

---

[1] Este un fenomen de un tip aparte şi tocmai din cauza asta foarte greu de definit noţional. Sîntem deprinşi cu definirea univocă a obiectului cu existenţă independentă, iar fenomenul „fluidităţii“ se manifestă numai în domeniul obiectelor care există eteronom, doar presupuse intenţional, ale căror particularităţi specifice pînă nu demult nu erau luate în seamă.

din domeniul matematicilor care pot fi definiţi mai lesne. De pildă un „pătrat" prin definiţia sa înseamnă „un patrulater, cu laturi egale şi unghiuri drepte, cu o anumită lungime absolută a laturilor"[1]. Pe cînd „paralelogram" este un patrulater cu laturile opuse paralele, cu o lungime a laturilor relativă sau absolută, cu unele unghiuri ascuţite, selectate în aşa fel, încît suma tuturor unghiurilor este egală cu patru unghiuri drepte. Peste tot unde în partea dezvoltată a denumirii se iveşte un coeficient „oarecare", devansînd componenta de conţinut care-l urmează, apare ceea ce am denumit „variabila"; componentele lipsite de acest coeficient creează conţinuturi „stabile" ale denumirii. Cînd ne referim la o lungime absolută „oarecare", înseamnă că această lungime nu este stabilită. Ea poate avea o mărime sau alta, şi dacă nu apare vreo excepţie (de pildă cum este cazul cu lungimea absolută a laturilor unui pătrat), înseamnă că este oarecare (*nota bene* „lungimea" înseamnă întotdeauna aici o dimensiune mai mare decît zero). După cum am mai spus, de obicei într-o definiţie nu se dau conţinuturile variabile ale denumirii definite. De aici a putut să ia naştere opinia greşită că doar componentele stabile ar constitui conţinutul denumirii. Fireşte, *diversele* paralelograme luate aparte ca obiecte *independente* sînt întotdeauna şi din *toate* punctele de vedere *univoc* determinate, aşadar atît în privinţa lungimii laturilor cît şi a mărimii unghiurilor. Dacă însă facem abstracţie de paralelogramele cu existenţă independentă şi ne îndreptăm atenţia spre *corespondentul intenţional* al denumirii generale de „paralelogram", atunci fiecărei „variabile" a conţinutului acesteia îi corespunde „o zonă de indeterminare" în obiectul denumirii. Cu cît denumirea este mai generală, cu atît variabilele din conţinutul ei sînt mai numeroase, cu cît este mai restrînsă, cu atît ele sînt mai

---

[1] De obicei, din definiţiile matematice această ultimă caracterizare lipseşte, definiţia avînd drept scop să enumere numai momentele *constante* ale obiectului definit.

puţine.[1] În cazurile limită, în denumirile *strict individuale*[2], dispar toate variabilele[3]. S-ar părea deci că toate corespondentele intenţionale ale denumirilor *strict individuale* sînt multilateral univoc determinate, sau altfel spus, nu conţin în cuprinsul lor zone de indeterminare. Dispariţia „variabilelor" din conţinutul denumirii nu este echivalentă cu *completitudinea* determinării obiectului denumit prin conţinutul său. Chiar şi o denumire strict individuală semnalează întotdeauna efectiv doar *unele* trăsături ale obiectului indicat, conţinutul ei este întotdeauna *finit*, dar numărul trăsăturilor obiectului individual (cu existenţa autonomă) este — cum am menţionat — infinit.

Şi mai trebuie reţinut încă un amănunt important despre sensul denumirii. În conţinutul ei apar componente *actuale* împlinite prin conţinutul frazei, respectiv prin context şi componente *potenţiale*[4]. Acestea din urmă par să aparţină doar *de jure* conţinutului denumirii, dar dacă denumirile sînt izolate şi neexplicitate, ca de pildă într-un dicţionar, ele pot fi totuşi actualizate cu ajutorul unui context corespunzător. Aşadar, în funcţie de context, conţinutul actual al uneia şi aceleiaşi denumiri este mai mult sau mai puţin bogat ; o parte se repetă în diferite contexte iar o parte se modifică în funcţie de împrejurări[5]. În practică însă, conţinutul denumirii nu

---

[1] Acest „mai numeroase" şi „mai puţine" trebuie luat *cum grano salis*. Lucrurile ar sta astfel dacă numărul „variabilelor" ar fi finit. Iată însă o problemă de discuţie ce nu-şi are locul aici.

[2] Cele care sînt individuale prin *conţinutul* lor material şi nu numai datorită adoptării sau folosirii lor într-un anumit context.

[3] Aici se deschid perspective interesante cu privire la deosebirea dintre denumirile cu conţinut strict empiric şi denumirile cu conţinut aprioric, dar problema depăşeşte cadrul acestor consideraţiuni.

[4] Vezi pe aceeaşi temă : R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, § 16.

[5] Prin împrejurări înţeleg altceva decît polisemantismul denumirii (de ex. : scump = drag şi scump = adversativul lui ieftin).

este aproape niciodată pe deplin actualizat și întotdeauna se menține o doză de potențialitate. *Spre deosebire de obiectul existent independent* și mai ales real, *obiectul reprezentat într-o operă literară* și *fiind o componentă a acesteia este în conținutul său întotdeauna așa cum îl indică semnificația denumirii* sau a expresiei compuse corespunzătoare. Componentele permanente și actuale ale conținutului respectivei expresii îi indică trăsăturile univoce și efectiv determinate, în schimb, componentelor lui variabile și potențiale, le corespund zonele de indeterminare. În aceste „locuri" obiectul este fie *oarecare* fie absolut neutru. Marea majoritate a denumirilor (simple sau compuse) care apar în operele literare au un grad mai mic sau mai mare de generalitate și sînt doar *adaptate* unor obiecte individuale. Obiectele intenționale care le corespund sînt așadar mai mult sau mai puțin nedeterminate. Cum nici denumirile strict individuale nu epuizează toate trăsăturile obiectelor care le corespund, într-o operă literară nu există obiecte reprezentate, determinate multilateral și univoc. Și nici n-ar putea să existe. Nu este vorba de un caz întîmplător propriu doar anumitor opere literare, ci de ceva specific pentru toate operele de artă literară.

Nici dacă ar exista denumiri, care să definească efectiv o mulțime *infinită* de trăsături aparținînd obiectelor pe care le denumesc, n-ar fi exclus ca aceste obiecte să rămînă nedeterminate. Pentru că, după cum se știe din matematică, extragerea dintr-o mulțime infinită a unei submulțimi infinite nu atrage după sine, în mod necesar, epuizarea mulțimii date. Dimpotrivă, e posibil să rămînă o mulțime finită sau infinită de componente. Așadar într-o operă literară poate exista un obiect reprezentat care, pe lîngă o mulțime infinită de trăsături determinate prin formațiuni ale semnificațiilor (dacă ar fi posibil) să aibă și o mulțime finită sau infinită de zone de indeterminare.

Unele formaţiuni lingvistice din operele literare [1] îndeplinesc funcţia exprimării [2], în sensul că definesc mai exact persoana care vorbeşte şi care totodată aparţine lumii reprezentate în operă. Această situaţie nu contravine întru nimic afirmaţiei mele privitoare la indeterminarea obiectelor reprezentate. Întrucît exprimarea poate numai *completa*, dintr-un punct oarecare de vedere, pe plan constitutiv obiectul reprezentat (persoana care vorbeşte), o poate îmbogăţi cu o stare psihică foarte complexă şi greu de definit conceptual, dar nu izbuteşte să înlăture discrepanţa dintre aspiraţia obiectului individual reprezentat către o determinare multilaterală şi incapacitatea de bază a formaţiunilor lexicale de a furniza obiectelor intenţionale o asemenea determinare efectivă. Ba mai mult, tocmai pentru că funcţia exprimării înzestrează persoana care vorbeşte cu o anumită stare psihică *concretă* [3], care prin firea lucrurilor se poate manifesta numai într-un obiect cu desăvîrşire individual (într-o persoană omenească), discrepanţa dintre o individualitate, aşadar o determinare multilaterală, şi posibilitatea definirii efective prin formaţiuni fonetico-lexicale, se pune şi mai bine în evidenţă.

S-ar putea ca cineva să interpreteze afirmaţia mea privind „schematismul" obiectelor reprezentate într-o operă literară în sensul că aceste obiecte ar poseda întotdeauna doar o cantitate *finită* de trăsături şi ar fi totuşi multilateral *determinate*; şi anume sub *toate raporturile* din punctul de vedere al cărora sînt determinate. Şi că celelalte aspecte, din punctul de vedere al cărora

---

[1] De pildă în operele lirice, în drame, ba chiar în unele lucrări epice.

[2] După cum se ştie deosebim patru funcţii ale formaţiilor lexicale: 1) funcţia *semnificaţiei*, datorită căreia se ajunge la reprezentarea obiectelor dintr-o operă literară; 2) funcţia *informării* îndreptată către ascultător; 3) *funcţia exprimării stărilor şi trăirilor persoanei care vorbeşte* şi 4) funcţia de a *emoţiona*, de a-l influenţa pe ascultător.

[3] Funcţia *exprimării*, atunci cînd este concretizată, se deosebeşte de funcţia *semnificaţiei*, tocmai prin aceea că este aptă să-i transmită ascultătorului o anumită stare psihică *concretă*.

ele ar fi indeterminate, nici n-ar exista. Evident, acest tip de obiecte ar fi mai sărace în trăsături decît cele existînd autonom, mai cu seamă decît cele reale, dar în structura lor formală nu ar interveni o deosebire specifică. Aşadar şi aceste obiecte ar fi supuse principiului terţiului exclus în ce priveşte trăsăturile pe care le deţin, adică n-ar avea nici un fel de lacune (dacă le putem numi astfel) în înzestrarea lor.

Dar această concepţie este eronată. Ea nu ţine seama de faptul că în semnificaţiile denumirilor şi ale altor formaţiuni fonetico-lexicale apar „variabile", conţinutul potenţial şi aproximările expresiei, fără să mai pomenim fenomenele excepţionale, cum ar fi pluralitatea de sensuri a expresiilor, care introduc şi ele o indeterminare de un tip anumit în structura obiectelor reprezentate. Numai ţinînd seama de toate aceste fenomene speciale, ni se relevă pe deplin natura adevărată a obiectelor reprezentate în opera literară, cu indeterminarea, fluiditatea, estomparea lor etc. Şi abia atunci poate fi înţeleasă existenţa şi natura unui şir întreg de fenomene artistice, cu totul specifice, din operele literare, care sînt strîns legate cu proprietăţile pomenite ale obiectelor reprezentate [1].

În sfîrşit, presupunînd că într-un mod oarecare s-ar putea găsi într-o operă literară o definire *totală*, univocă, a obiectelor reprezentate [2], această realizare ar fi zadarnică. Întrucît ar depăşi *hotarul* unei *percepţii estetice posibile a operei de artă,* iar în unele cazuri (de pildă în lirică) este chiar *nociv pentru obţinerea unor efecte artistice specifice.* Percepţia estetică a unei opere de artă în genere, şi din anumite considerente în şi mai mare măsură a unei opere de artă literară, este prin na-

---

[1] Deosebirile de stil dintre operele literare constau în varietatea selecţiei ori a distribuirii zonelor de indeterminare în obiectele reprezentate, de pildă deosebirea dintre naturalism şi impresionism în literatură.

[2] Bineînţeles mă refer aici exclusiv la opera *pur* literară nu la, să zicem, o piesă jucată pe scenă. În „spectacolul teatral" lucrurile se prezintă într-o măsură în alt fel.

tura ei *limitată* și în consecință într-o anumită măsură *unilaterală*. Chiar și în cazul unui efort conștient al cititorului de a dobîndi o cunoaștere cît mai exhaustivă a operei literare, ea rămîne întotdeauna inepuizabilă. Receptarea operei de artă ca obiect estetic care, după ce-a fost complet constituit îl dirijează pe cititor către un răspuns efectiv la valoarea sa, iar uneori chiar și către o evaluare[1], se întemeiază întotdeauna pe un număr redus de trăsături și părți ale acesteia. Supraabundența amănuntelor, de pildă, caracterizarea excesivă a personajelor, aglomerarea factologică și altele, nu numai că îngreunează percepția și devin obositoare, dar adesea duc la rezultate contrarii celor scontate. Multitudinea amănuntelor sau a motivelor, simultane sau succesive, duce uneori la o neutralizare a lor reciprocă, la nevoia de a le atenua sau a le ignora pe unele în favoarea cuprinderii operei întregi. Multiplele faze ale operei literare și, drept urmare, multiplele faze ale cunoașterii acesteia îngreunează mult receptarea *întregii* opere dintr-o singură privire. În ce privește atenuarea sau ignorarea unor amănunte din operă, nu numai că asta se întîmplă curent la lectură, dar mai mult, condiționează adesea reușita percepției estetice. Există o imposibilitate de principiu de a include într-o operă finită un număr nelimitat de trăsături și amănunte. Dar în primul rînd din punct de vedere artistic, din considerentul obținerii unei percepții estetice prin care să se dezvăluie calități și ansambluri calitative importante estetic, specifice pentru opera de artă dată, este necesar să se lase de-o parte sau să se atenueze în actul percepției anumite părți sau trăsături ale obiectelor reprezentate, cu alte cuvinte, sînt necesare zonele de indeterminare. Modul în care poetul rezolvă problema indeterminării este adesea hotărîtoare pentru stilul operei, iar modul în care cititorul înlătură sau mută zonele de indeterminare, joacă un rol esențial în înțelegerea fidelă a operei și influențează formarea unui ansamblu de calități estetic valente, mai ales apariția cali-

---

[1] Vezi: *Despre cunoașterea operei literare*, § 24.

tăţii finale, care îşi pune amprenta asupra operei în întregimea ei, calitate aparţinînd formei, în cazul în care o asemenea calitate se iveşte în general.

Caracterul schematic se manifestă nu numai în stratul obiectelor reprezentate, dar şi în stratul *imaginilor.*

Aşa cum am constatat mai înainte, în genere stratul imaginilor nu constituie şiruri continui, ci prezintă evidente întreruperi. Nu-i deloc uşor să cercetezi într-o operă izolată, unde şi ce fel de goluri se ivesc în ea şi ce fel de imagini se află cu certitudine în acel strat. Este stratul relativ cel mai sensibil la modul de a citi şi de a actualiza opera. De aceea, uneori este greu de precizat dacă o imagine n-a apărut la lectură într-un loc anumit pentru că nu este indicată în operă, „nu este menţinută în stare de alertă", sau dacă întîmplător n-a reuşit cititorul s-o actualizeze. Şi invers, dacă faptul că s-a ivit îi certifică apartenenţa la operă sau am actualizat-o noi la lectură în mod inutil. Pentru a înlătura, măcar într-o măsură, acest fel de îndoieli, respectiva operă trebuie nu numai citită ci şi supusă analizei, examinîndu-se tocmai factorii care indică imaginile. Şi această operaţiune este dificilă, nefiind perfect elucidată problema care anume factori ai operei trebuie să fie în acest caz luaţi în considerare[1]. Pe baza cercetărilor de pînă acum s-a stabilit totuşi cu certitudine că există *numeroase feluri* de asemenea factori. În afara lor mai trebuie luaţi în considerare factorii care provoacă *actualizarea* imaginilor de către cititori. Varietatea acestor factori precum şi împrejurarea că ei nu apar totdeauna împreună în orice operă sau în oricare din părţile acesteia, ci se ivesc în ansambluri extrem de diferite, uneori chiar pe poziţii adverse, face ca şi această cale de orientare să nu ducă

---

[1] Această problemă — deşi fără să aibă conştiinţa exactă despre ce fel de elemente ale operei literare e vorba — l-a preocupat pentru prima oară pe Lessing în *Laokoon,* cînd şi-a pus întrebarea de ce anume depind aşa-numitele de către el *poetische Gemälde.* Rezolvarea propusă de Lessing este unilaterală şi neexhaustivă.

la rezultate certe. Totuşi, pe cît este de sigur că o operă de artă literară deţine un strat al imaginilor, tot pe atît este de sigur că în acest strat se ivesc goluri, adesea importante. Apariţia intermitentă a imaginilor trebuie socotită un fenomen normal. În cursul lecturii, acest fapt produce fenomenul special al străfulgerării şi stingerii imaginilor dimpreună cu efectele estetice legate de ele.

În opera propriu-zisă, indeterminarea se manifestă şi în *imagini izolate*, deşi descoperirea lor în timpul lecturii este cu mult mai dificilă decît constatarea existenţei lacunelor în stratul imaginilor. Deoarece ceea ce apare *la lectură* ca factor specific şi concret al operei nu sînt schemele imaginilor, ci imaginile concrete. Iar dacă ele apar într-adevăr cu funcţia lor specifică de a da la iveală obiecte corespunzătoare, atunci nu ne îndreptăm atenţia asupra lor ci pur şi simplu le receptăm.[1] De aceea, în genere nici nu ne dăm seama de conţinutul lor, concentrîndu-ne asupra ceea ce se exprimă prin ele. Dar alăturarea numeroaselor şi diferitelor înfăţişări pe care le ia una şi aceeaşi operă în *multiplele ei* lecturi de către cititor şi constatarea că oameni diferiţi, în epoci diferite sau chiar în aceeaşi epocă, îşi reprezintă în mod extrem de diferit stratul imaginilor din aceeaşi operă, ne sugerează ideea că pricina sînt nu numai diferitele însuşiri şi preferinţe ale cititorilor şi condiţiile în care are loc lectura, dar şi o proprietate anumită *a însăşi operei de artă literară*. Şi nu încape nici o îndoială că, în afara momentelor la care ne-am referit anterior, este vorba despre indeterminarea imaginilor însăşi. Prin faptul că în diferitele imagini care se actualizează în timpul lecturii unei opere sînt puse în evidenţă numai *anumite* elemente ale conţinutului acesteia, iar altele sînt lăsate pe seama cititorului, ne putem explica că pînă şi la o lectură atentă şi suficient de sensibilă la diverşi cititori apar imagini care se deosebesc între ele în multe privinţe. La convin-

---

[1] Receptarea este o variantă specială a conştiinţei *pasive*, în opoziţie cu procesul de cunoaştere activă din actele perceptive sau reflexive.

gerea despre existența lacunelor în conținutul diferitelor imagini ajungem și analizînd, pe bază de exemple, ceea ce în stratul imaginilor este desemnat de alte componente ale operei.

Să revenim la sonetul *Stepele de la Akerman.*

Ajuns-am pe întinsul toridului ocean,
Ca luntrea legănată prin valul foșnitor
Al luncii, o droșcă-noată într-un potop de flori,
Trecînd pe lîngă tufe ca insuli de mărgean.

Am spus mai înainte că la lectura acestei strofe ne apare în față imaginea vizuală a stepei necuprinse, acoperită cu valuri de verdeață și împestrițată cu flori. Este evident că imaginea pe care am fi receptat-o *concret*, aflîndu-ne împreună cu așa-numitul „autor" în droșcă [1], cum ar fi de pildă *nuanța* întinderii verzi [2], forma, *dimensiunea* și *modul de distribuire* a petelor de culoare mai deschisă, ale florilor, precum și *calitatea* culorii acestora ar fi fost *univoc* determinate. Am privi succesiunea *neîntreruptă* de imagini sau de faze, cu o desfășurare în timp relativ redusă și modificîndu-se univoc. Determinat ar fi și *gradul de a se înfățișa ca vii* al petelor de culoare, lunecînd prin cîmpul nostru vizual, precum și tipul și

---

[1] Cuvîntul „droșcă" a fost utilizat, mai mult ca sigur, din considerente de ritm. Citind poezia, ne gîndim mai degrabă la o „trăsură" sau la o „brișcă". Cuvintele „luntre" și „legănată" îi pot sugera unui cititor sensibil „imagini" de *mișcare*, privind salturile trăsurii pe arcuri, și *auditive*, privind ropotul înăbușit de copite, care se adaugă celor *vizuale* ale stepei. Totuși, nu se poate afirma că imaginile de „mișcare" și cele auditive ar fi realmente indicate de însăși textul poeziei. Ivirea lor este posibilă, întrucît ele aparțin firesc situației date, dar își au sursa mai degrabă în cititorul sensibil, apt să perceapă peisajul în mod multilateral.

[2] Întinderea verde, cînd este receptată direct și concret, contrastează neapărat cu cerul de deasupra stepei, deși în sonet referirea la cer se face mai tîrziu. Este touși foarte greu să privești stepa din trăsură și să nu observi cerul, fie și în treacăt. Iată un element încă neindicat în operă, dar aparținîndu-i potențial.

gradul de conştientizare al lor de către subiectul care le receptează. Toate aceste detalii nu sînt fie deloc, fie măcar univoc determinate *în operă*. Pe fundalul unei întinderi verzi *oarecare*, sînt risipite *într-un fel oarecare* nişte pete nu prea mari de flori, deschise la culoare, nedeterminate exact, şi ca atare avînd în imagine contururi estompate. Tot ceea ce indică însuşi conţinutul operei în cuprinsul imaginii, pe care o discutăm acum şi pe care o dobîndim sau o putem dobîndi în timpul lecturii, nu-i altceva decît o schemă. Noi o împlinim, şi într-o măsură sîntem chiar nevoiţi s-o împlinim, dacă urmează să *receptăm* imaginea nemijlocit şi nu să ne gîndim la ea conceptual. Deoarece este cu neputinţă a recepta nemijlocit, pe cale senzorială sau cu ajutorul imaginaţiei, o întindere de verdeaţă *oarecare* şi nu una *determinată* [1]. Tot astfel stau lucrurile şi cu alte momente de indeterminare ale conţinutului imaginilor. De aceea, vom fi siliţi să opunem opera de artă literară, cu structura ei schematică, *concretizării* acesteia pe care o obţinem în timpul lecturii.

Mai trebuie să atragem atenţia asupra încă unui amănunt caracteristic care, deşi se manifestă numai în anumite opere, totuşi se iveşte exclusiv într-o operă literară. Manifestarea sa ne permite să ne dăm seama mai exact de o anumită însuşire generală a imaginilor, posibilă numai într-o operă literară. Este un fel de *dualitate* sau de *opalescenţă*, care n-ar fi cu putinţă dacă în timpul lecturii am obţine *exact aceeaşi imagine* pe care neîndoios am fi obţinut-o dacă am fi văzut noi înşine, în realitate, un fragment dintr-o stepă reală şi nu din una imaginară. E o dualitate similară, într-o anumită măsură, cu aceea care apare într-un film, în care s-au făcut două fotografii. Situaţia din prima strofă a sonetului *Stepele de la Akerman* este descrisă cu ajutorul unor cuvinte, folosite clar cu un sens metaforic. Iar ceea ce trebuie să fie indicat *de fapt* cu ajutorul lor — de pildă stepa, droşca — şi

[1] După cum se ştie, fenomenul a fost pentru prima oară constatat de Berkeley, care dealtminteri a tras din el diverse concluzii greşite.

ceea ce indică respectivele cuvinte cu sensul lor din dicționar (ocean, luntre) parcă se suprapune și totodată se strălumineează reciproc. În exemplul nostru apar *ambele expresii*: cea folosită cu sens metaforic și cea cu sensul ei primordial, propriu. Mai sînt apoi folosite și expresii metaforice, omițîndu-se cuvintele corespunzătoare cu sensul lor propriu. Sîntem totuși din capul locului avertizați de sensul metaforic și știm că, de fapt, este vorba de o călătorie cu o trăsură sau brișcă și nu cu o luntre, că poetul nu face decît să se exprime astfel: „plastic", cum se spune de obicei în analizele literare. *Exprimarea* „plastică" *este unul din factorii care contribuie la actualizarea imaginilor în timpul lecturii operei.* E un fapt asupra căruia dealtfel *s-a atras de mult atenția* și care a fost de multe ori cercetat, dar — după cît se pare — n-a fost analizat în mod mulțumitor. În mod obișnuit, expresia folosită cu sens metaforic este considerată cu mult mai „plastică" — sau capabilă să sugereze cititorului cu mult mai multă putere imaginea adecvată — decît cuvîntul cu sensul lui propriu. Chiar dacă lucrul acesta se întîmplă uneori cu adevărat, totuși în numeroase cazuri el nu survine. De ce-ar fi cuvîntul „luntre" mai plastic decît „trăsură", „oceanul" decît „stepă"? Ambele definesc obiecte concrete și este la fel de ușor să-ți închipui o „trăsură" ca și o „luntre". Totuși, nu încape nici un fel de îndoială că folosirea unei expresii în sens metaforic este în sine mai „plastică" decît una nemetaforică, cu condiția să nu indice un obiect *mai puțin* concret decît acela care urmează să fie denumit cu ajutorul metaforei. Expresia metaforică pe de-o parte arată că este vorba de altceva decît înseamnă respectivul termen, luat cu sensul lui strict din dicționar, iar din context reiese nemijlocit ce anume, pe de altă parte, este limpede că nu o greșeală sau o inabilitate lingvistică a autorului, ci *o intenție artistică* precisă au fost cauza și scopul folosirii metaforei. Funcția pe care o îndeplinește metafora este dublă: în raport cu obiectele reprezentate și în raport cu imaginile. În primul caz, fără a se folosi adjectivul, i se atribuie

obiectului reprezentat *o trăsătură* pe care o deține *întotdeauna* cuvîntul folosit cu sens metaforic („ocean" — imensitate), și de obicei *nu* o deține obiectul expresiei înlocuite cu o expresie metaforică (în cazul nostru „stepa") dar pe care *tocmai în acel caz* obiectul respectiv urmează să o dețină. Obiectul *despre care este vorba* se învăluie parcă în acea trăsătură caracteristică a obiectului ce-i slujește la o determinare mediată. Un obiect se străvede parcă prin celălalt, preluîndu-i trăsătura caracteristică atît de expresivă. Oferind simultan cititorului două obiecte diferite, dar aparent suprapuse, în așa fel încît pînă la urmă să fie vorba doar de unul dintre ele, i se stîrnește imaginația, ceea ce contribuie la actualizarea imaginilor. Totodată se ajunge la indicarea imaginii „opalescente". În conținutul acesteia apar cu mai mare limpezime: ba acele componente ale conținutului imaginii, care aparțin obiectului sensului *propriu* al termenului folosit *metaforic* („ocean"), ba acele care aparțin obiectului sensului *metaforic* („stepa"). Imaginea stepei este parcă întrețesută cu elemente ale imaginii oceanului. Sau altfel spus: stepa apare prin intermediul unei anumite imagini a oceanului, în așa fel încît doar *unele* elemente ale imaginii oceanului (cele corespunzătoare imensității, coloritului, întinderii, mobilității) se întrepătrund cu conținutul imaginii de stepă, o îmbogățesc sau îi accentuează unele componente, care altminteri n-ar apărea atît de pregnant. Fenomenul „dualității" sau „opalescenței" imaginii nu este ușor de descris. De aceea probabil că și descrierea mea este nemulțumitoare. Incontestabil rămîne însă faptul că acest fenomen nu poate să apară decît acolo unde o imagine nu este pe deplin și univoc determinată prin contactul dintre un obiect bine precizat și un subiect anumit (așa cum se petrec lucrurile în cadrul unei percepții), ci este indicată de către *o formațiune lexicală*. Iar aceasta, dispunînd de o semnificație, poate avea o pluralitate de sensuri și poate fi folosită cu sens simbolic sau metaforic. O altă condiție de apariție a fenomenului „dualității" sau al „opalescenței" imaginii constă în aceea că nici una dintre cele două imagini care

se împletesc nu este concretă şi nici pe deplin determinată, ci un produs indeterminat. Iar aceasta permite determinarea şi completarea cu diferite componente sau momente care — de fapt — aparţin imaginii unui cu totul alt obiect, dar sînt sugerate de expresia folosită metaforic. Drept urmare, într-o imagine concretă, actualizată de cititor în timpul lecturii, obţinem un conţinut „irizat", „opalescent", cu dublu sens. Iar aceasta atrage după sine importante efecte artistice şi este cu putinţă numai pentru că imaginea se actualizează pe *materialul datelor imaginare* evocate parcă de produsul lexical, şi nu pe *materialul datelor senzoriale*, cum se întîmplă într-o percepţie. Dar aceasta este o chestiune care se referă nu atît la opera literară cît la „concretizarea" ei.

Ar fi totuşi eronat să presupunem că indeterminarea, respectiv caracterul schematic, apare exclusiv în stratul obiectelor reprezentate şi în acela al imaginilor. În aceste două structuri, zonele de indeterminare sînt mai uşor de depistat şi au poate o importanţă sporită pe plan estetic faţă de celelalte, dar *ele există* — cum am mai spus — *în toate straturile unei opere literare*. Indeterminarea apare deosebit de pregnant în *stratul sunetelor* în cazul în care opera literară este fixată grafic — situaţie astăzi aproape exclusivă — prin scriere sau tipărire. Atunci opera literară nu ne oferă sunete ale cuvintelor ci numai corespondentele grafice ale acestora. În orice limbă vie, marea majoritate a cuvintelor prezintă abateri fonetice faţă de sunetele aparţinînd aşa-zisei „pronunţii academice", abateri care apar în limitele exprimării corecte. Deşi clar perceptibile pentru o ureche deprinsă cu respectiva limbă, cum este cazul cu limba maternă, aceste abateri sînt imposibil de reprodus exact cu ajutorul semnelor grafice. Iar stratul sunetelor cuvintelor dintr-o operă literară pe această cale nu este indicat univoc ci doar cu aproximaţie. Dacă abaterile merg prea departe, de pildă în cazul în care un autor îşi scrie opera în dialect, atunci el recurge de obicei şi la o grafie adecvată. Cu acel prilej se vede limpede cît este de greu a reda *fidel* sunetele cuvintelor în dialect, chiar într-o scriere fonetică. O poate constata

un cititor care, necunoscînd respectivul dialect, se străduiește să-l descifreze pe baza textului scris și abia după aceea ia contact cu el direct, ascultîndu-l în limba vorbită. La fel se petrec lucrurile cînd citim o operă într-o limbă străină, a cărei pronunție n-o cunoaștem decît aproximativ ; ceea ce aflăm la lectură despre aspectul fonetic al acelei opere este cu totul sumar. Sunetele cuvintelor, ca o calitate formală tipică, sînt univoc determinate de forma grafică numai pentru cititorii care stăpînesc limba respectivă ca pe limba lor maternă, dar și atunci mai rămîne o anumită *sferă de variabilitate posibilă* în cadrul variantelor admise [1]. Nu numai fonemele intră în compoziția stratului fonetico-lexical al unei opere literare, mai mult încă, nu numai ele îndeplinesc funcții constructive și importante din punct de vedere artistic. În afara fenomenelor derivate, cum sînt ritmul, rima, melodia frazei etc. de care nu mă voi ocupa aici, are în primul rînd importanță *tonul* exprimării cuvintelor și al ansamblurilor de cuvinte [2]. Nu în toate operele literare, tonul acesta constituie o componentă integrală a stratului sunetelor, dar el apare peste tot acolo unde cuvintele îndeplinesc funcția *exprimării*, specifică atît pentru constituirea altor straturi ale operei cît și pentru ansamblul acesteia. Așa de pildă, el apare în creațiile lirice, apoi în toate operele care conțin cuvinte rostite de către persoanele reprezentate, așadar în primul rînd în operele

---

[1] În cartea mea *Das literarische Kunstwerk*, m-am străduit să arăt că trebuie făcută o diferențiere între sunetele cuvintelor, ca o calitate formală tipică, și materialul vocal concret. Acesta din urmă este foarte diferit la diversele rostiri ale cuvîntului respectiv, dar permite totodată apariția aceleiași calități formale. Vezi § 9.

[2] Pentru a evita neînțelegerile, trebuie reținut că „tonul" acesta nu trebuie confundat cu „tonul" în sens muzical sau cu „înălțimea tonului". În loc de „tonul exprimării", se poate spune mai general „modul exprimării", care se bazează pe tonul și înălțimea tonului cu sensurile acestora din muzică, dar se folosește și de alte mijloace. Compară și cu expresiile de tipul : „mi-a vorbit pe un ton aspru" sau „tonul spuselor ei era blînd și mîngîios".

dramatice. Cu excepţia semnelor de exclamare şi de întrebare care slujesc — măcar într-o oarecare măsură — la marcarea unor cazuri speciale ale funcţiei exprimării, nu dispunem de nici un fel de mijloace grafice pentru a reda tonul rostirii cuvintelor. Şi este firesc să fie aşa, pentru că, dacă tonul exprimă starea şi funcţiile psihice ale vorbitorului, apărute în timp ce cuvîntează, există pe de altă parte o atît de mare varietate de asemenea stări şi funcţii încît ar fi fost cu neputinţă de inventat un sistem finit de semne apt să redea fie şi numai tonul general al spuselor. În unele opere, de pildă în indicaţiile de regie ale lucrărilor dramatice sau în romane, apar din cînd în cînd remarci cu privire la tonul folosit de anumite personaje, dar de obicei sînt remarci foarte generale[1], iar din operele lirice asemenea observaţii lipsesc cu desăvîrşire. S-ar părea deci, la o privire superficială, că tonul exprimării orale *nu poate fi* „consemnat", deci nici nu poate fi evidenţiat într-o operă literară tipărită, definitivată grafic. Ceea ce de asemenea nu este riguros exact, tonul acesta — ca şi „melodia frazelor" — fiind relevat într-o operă literară *mijlocit*, prin intermediul *sensului* frazelor sau al vorbirii directe, cum şi prin situaţia în care se ajunge la vorbirea directă. Înţelegînd bine o operă literară dată, ştim — cum a dovedit-o şi experienţa — s-o citim în mod adecvat, respectiv s-o „recităm", deci izbutim să alegem tonul cuvenit sau felul de a rosti cuvintele şi frazele „cerut" de situaţia dată. Tot din experienţă ştim că putem s-o facem „rău", adică fie din neînţelegerea textului, fie din alte motive să nu găsim tonul potrivit ; dar putem s-o facem şi bine, în

---

[1] Şi acest lucru este cît se poate de firesc. Orice descriere mai exactă a tonului vorbirii directe ar trebui să fie extrem de complicată, întrucît tonul se modifică în timpul vorbirii, uneori chiar în cadrul aceleiaşi fraze. Ea ar fi îngreunată şi de lipsa unor studii aprofundate asupra fenomenelor fonetice ale exprimării orale. Pe de altă parte, nici nu şi-ar prea atinge scopul, dacă ar fi vorba ca „tonul" să îndeplinească funcţia exprimării. În acest caz, tonul ar fi numai obiectul unei anumite descrieri şi nu ar putea îndeplini această funcţie.

nenumărate feluri, chiar dacă acestea ar varia foarte puţin între ele. În toate cazurile „reuşite“, rostirea (tonul) va fi diferit şi implicit va exista o uşoară deosebire în modul de a înţelege textul, ba chiar ansamblul operei. Modificarea tonului vorbirii nu duce numai la exprimarea unor stări sau funcţii psihice schimbate, ci, contribuind la constituirea diferită a stratului obiectual, determină modificări în înzestrarea diferitelor straturi ale operei, în coordonarea şi interdependenţa lor reciprocă, în sfîrşit, în ivirea unor efecte artistice adesea foarte diferite. Actorii sînt cei care cunosc bine această problemă. Aşa cum am mai spus, diversele modalităţi de a recita duc la reconstrucţii ale operei mai bune sau mai rele, mai valoroase sau mai puţin valoroase, dar toate „valabile“ şi nici una nu poate fi calificată drept eronată ori falsă. Există, bineînţeles, şi reconstrucţii „proaste“ ale tonului exprimării, dar în toate acestea se observă un soi de *încălcare* (dacă o putem numi astfel) a indicaţiilor oferite de opera însăşi. Cele de mai sus sînt o dovadă că sensul frazelor indică doar aproximativ tonul exprimării şi, în general, permite o mare varietate de modalităţi posibile de exprimare a cuvintelor şi întorsăturilor de frază din text. Aşadar, stratul sunetelor conţine diferite locuri de indeterminare şi, ca o consecinţă, apar noi zone de indeterminare în stratul obiectelor reprezentate.

În sfîrşit, însuşi *stratul semnificaţiilor* şi *al sensurilor* conţine o serie de indeterminări de diferite feluri. Aceasta se leagă nu numai cu polisemantismul multor cuvinte, care nu poate fi înlăturat decît parţial, dar şi cu ceea ce am numit mai înainte „conţinutul potenţial“ al semnificaţiei cuvintelor şi mai ales al denumirilor. Un cuvînt *izolat* şi totodată cu o pluralitate de sensuri, sub forma în care îl găsim eventual într-un dicţionar, nu are ci mai degrabă *poate* să aibă cutare sau cutare înţeles. Şi nu atît cuvîntul însuşi ci sunetul lui, folosit cînd într-un sens cînd în altul şi care abia prin întrebuinţare devine „cuvîntul“ în adevăratul lui înţeles. Pluralitatea de sensuri este uneori evitată (dar nu întotdeauna în aceeaşi

măsură), prin *folosirea* respectivului cuvînt, deci prin context. Cu cît este contextul mai „stringent", cu atît multiplicitatea sensurilor respectivului cuvînt se reduce, iar semnificația sa se definește mai exact. Există însă cazuri în care cel mai riguros context nu izbutește să înlăture multiplicitatea de sensuri a unui termen, acesta menținîndu-și plurivalența înțelesurilor *indiferent* de context. Tot astfel se petrec lucrurile și cu conținutul potențial. Și în acest caz contextul contribuie, într-o măsură, la înlăturarea sa din semnificația cuvîntului, dar niciodată nu-l elimină cu totul. Nu orice context este apt să realizeze în aceeași măsură respectiva clarificare, și nu pentru orice text (ca să mă exprim astfel), eliminarea conținutului potențial constituie un ideal. Valoarea specifică și modalitatea particulară de a-i influența pe cititorii unor opere constau tocmai în existența termenilor cu un bogat conținut potențial, și legată de ei, în apariția fenomenelor de „opalescență", reticență, enigmă, etc., care le conferă un farmec deosebit.

Un fenomen aparte, caracteristic pentru stratul semnificației, deși nu apare în absolut toate operele literare, îl constituie *lacunele dintre unitățile de sensuri*. De cele mai multe ori, golurile semantice apar (ca să zicem așa) între propozițiuni, uneori totuși se ivesc chiar *în cuprinsul aceleiași propozițiuni*. În acest ultim caz, lacuna se prezintă ca o tară a textului sau ca un defect de compoziție. Dacă însă apare între propozițiuni, poate să provină din imposibilitatea de a epuiza prin intermediul formațiunilor lexicale un flux *continuu* al ideației, și în acest caz reprezintă un fenomen normal, fără să fie obligatoriu. În sfîrșit, lacuna poate fi introdusă în text cu *bună știință*, urmînd să îndeplinească în operă o funcție specială. Atunci ea reprezintă acea reticență, ezitare sau omisiune intenționată a uneia dintre unitățile semantice. Reticența sau ceea ce nu se spune pînă la capăt, sau, mai degrabă, este trecut sub tăcere, poate fi — într-o măsură mai mare sau mai mică — *prezumat*, așa încît cititorul, sub influența textului, împlinește golurile cu formațiuni din sfera semnificațiilor, mai mult

sau mai puţin determinate. Aceste formaţiuni nu mai aparţin textului propriu-zis al operei, nu intră în compoziţia sa, rămîn în suspensie, într-o stare de oarecare potenţialitate. Trecînd peste faptul că reticenţele sînt uneori deosebit de *expresive*, mai pregnante chiar decît cele spuse în operă *expressis verbis*, acel ceva care înlătură lacuna, care este sau a fost introdus în locul ei, de fapt nu este efectiv spus. Cele presupuse se cer formulate în cuvinte, trebuie redate prin anumite întorsături de frază, care în text nu există. Trecerea de la un conţinut „gîndit“ potenţial, „entimematic“, la un conţinut explicit şi actualizat într-un produs din sfera semnificaţiilor, se realizează de obicei în moduri diferite, ce se armonizează mai mult sau mai puţin cu stilul (limbaj şi concepţie) operei. Fiecare dintre ele constituie un fel de *supliment*, o îmbogăţire cu un element nou a ansamblului de semnificaţii ale operei şi totodată o *sărăcire*, prin excluderea altor posibilităţi în stare potenţială, aparţinînd textului deopotrivă cu conţinutul explicitat. De aceea, o modalitate de lectură *fidelă* faţă de operă, năzuind să nu-i altereze efectele artistice — chiar şi pe acelea strîns legate de reticenţe — *va păstra* lacunele semantice existente în operă, *va menţine* conţinuturile *implicate, ideile pe cale de a se naşte*, aflate încă *„în găoace“*, şi se va feri de explicitări brutale. Fenomenul „lacunelor“ din stratul semnificaţiei este strîns legat de *indeterminarea* obiectelor reprezentate în operă. Lui i se datorează mutilările realităţii reprezentate, cu influenţă negativă asupra percepţiei estetice, precum şi deformările intenţionate, cu funcţie artistică pozitivă. Acelaşi lucru se poate afirma privitor la indeterminările şi lacunele din stratul imaginilor. Şi ele rămîn într-o relaţie strînsă atît cu fenomenul „lacunelor“ şi al reticenţelor cît şi cu alte proprietăţi de structură ale stratului semnificaţiilor, discutate mai înainte. Aşadar, raportările şi relaţiile reciproce dintre zonele de indeterminare din stratul obiectelor reprezentate şi din cel al imaginilor pe de-o parte şi schematismul stratului

semnificaţiilor pe de alta, dezvăluie *unitatea organică* a tuturor straturilor operei cu aceeaşi claritate cu care o dovedesc relaţiile dintre componentele *pozitive*, „complete“ şi momentele respectivelor straturi.

Nădăjduim că cele de mai sus au fost în măsură să-l convingă pe cititor că opera de artă literară este — din multe puncte de vedere — un produs schematic, iar acest caracter schematic aparţine trăsăturilor specifice structurii sale. Este o problemă cu mari implicaţii pentru funcţiile artistice ale operei. Descoperirea ei impune necesitatea de a deosebi opera *propriu-zisă* ca obiect artistic, şi concretizarea ei *estetică* ca obiect estetic. La aceasta mă voi referi acum în continuare.

OPERA LITERARĂ ŞI CONCRETIZĂRILE EI

La începutul capitolului precedent mi-am pus întrebarea dacă nu cumva m-am iluzionat afirmînd că lumea reprezentată în opera de artă i se înfăţişează cititorului în imagini *vizibile*. Cum se poate înfăţişa în mod vizibil ceva ce nu are o existenţă concretă ? Mai apoi m-am străduit să dovedesc că obiectele reprezentate într-o operă de fapt nu sînt concrete ci produse schematice, că un asemenea produs este întreaga operă literară. Drept consecinţă a acestei afirmaţii vom renunţa oare la ideea că opera şi mai ales ceea ce apare în stratul obiectelor reprezentate poate fi perceput direct de cititor ? Nu, pentru că acest caracter de produs schematic este unul din factorii care deosebesc *opera de artă* literară de alte opere literare. Care este deci concluzia ? Aceea că opera de artă literară nu se suprapune exact peste ceea ce constituie *obiectul concret* (sau aproape concret) al percepţiei artistice ; ea reprezintă doar un fel de *armătură* pe care cititorul o *completează* sau o *împlineşte* şi totodată de nenumărate ori o *mutilează* (din multe puncte de vedere) sau o *modifică* şi abia în această formă nouă,

mai deplină și mai concretă (deși nici așa cu totul concretă) constituie, ***dimpreună*** cu ***împlinirile*** menționate, obiectul nemijlocit al percepției și desfătării estetice. Această armătură se arată în timpul lecturii în mod *vizibil* cu acelea dintre proprietățile sale care sînt accesibile unei percepții sensibile. Ea se străvede parcă printr-un „trup", în care o îmbracă cititorul și cu care alcătuiește un tot unitar, ivit în fața cititorului datorită activităților perceptive și constructive ale acestuia. Întregul, sub a cărui înfățișare apare opera cu împlinirile și mutilările săvîrșite de cititor în timpul lecturii, îl numesc *concretizarea* operei literare. În multe privințe ea depășește ceea ce se găsește în opera propriu-zisă și ceea ce constituie axul sau armătura concretizării. De aceea, concretizarea îi poate oferi cititorului asemenea date și-i poate stîrni asemenea emoții și reacții psihice pe care niciodată opera însăși — dacă i-ar fi accesibilă sub formă de armătură — nu i le-ar fi putut da. Concretizarea operei literare, mai ales a operei de artă literară, este *rezultatul întîlnirii a doi factori diferiți* : a operei și a cititorului, mai ales rezultatul activităților de a crea și a reproduce pe care acesta din urmă le efectuează în timpul lecturii sale. Aceste activități — corespunzînd structurii complexe a operei de artă literară — sînt foarte variate și se desfășoară în moduri variabile depinzînd de : opera însăși și proprietățile ei, de structura psihică a cititorului, de calitatea lecturii sale, de preferințele sale etc., în sfîrșit de condițiile subiective cît și de cele obiective în care are loc lectura. Cum modul de desfășurare a lecturii și reacțiile trezite de operă în cugetul cititorului se răsfrîng asupra structurii și proprietăților specifice ale concretizării, oricît de important ar fi efortul cititorului de a reproduce fidel opera citită în concretizarea pe care tocmai o săvîrșește, ***concretizările diferă*** în mod considerabil ***între ele*** și într-o măsură oarecare se deosebesc și față de *opera însăși*. Mai întîi sînt ***mai multe*** concretizări față de una și aceeași operă, fiecare corespunzînd

unei lecturi[1]. Atunci cînd recitim o operă literară (ceea ce dealtminteri nu se întîmplă prea des), concretizările anterioare o influenţează măcar într-o măsură pe cea nou creată. Aceasta din urmă nu reprezintă o „transformare" a celor vechi, ci este în raport cu ele *total nouă,* alta. Cîţi cititori şi cîte lecturi ale aceleiaşi opere, tot atîtea produse intenţionale pe care le numim concretizări există. Comună pentru toate — dacă aceste concretizări se menţin în limitele unei „corectitudini" — este *reconstituirea uneia şi aceleiaşi opere,* beneficiind sau pierzînd din valoare datorită împlinirilor şi transformărilor ce-şi au sursa exclusiv în acţiunile perceptivo-constructive ale cititorului.

Să încercăm acum să examinăm mai îndeaproape următoarea problemă : prin ce se deosebeşte concretizarea unei opere de artă literară de opera însăşi a cărei concretizare este ? În acest scop ne vom limita la „concretizările „corecte"[2]. Dacă am încerca să luăm în considerare toate concretizările posibile ale uneia şi aceleiaşi opere, ne-am pomeni în faţa unei probleme irezolvabile, întrucît atunci s-ar şterge toate deosebirile între operă şi concretizare. Ba, într-un caz limită, am putea da peste nişte concretizări ale căror proprietăţi nu mai pot fi recunoscute ca aparţinînd operei date, şi doar o informaţie din afară, din care aflăm că *urma să fie* o asemenea concretizare, ne poate determina s-o atribuim aceleiaşi lucrări. Respectiva „concretizare" se deosebeşte radical de operă, iar sarcina noastră devine de-ajuns de neprecisă.

---

[1] La lucrările de dimensiuni mai mari, lectura suferă nenumărate întreruperi. Neîndoios, aceasta se reflectă adesea în mod negativ asupra concretizării respectivei lucrări, dar nu poate fi evitat.

[2] Noţiunea de „concretizare corectă" este uşor de introdus, dar găsirea unor criterii infailibile după care să poată fi deosebite concretizările „corecte" de cele „incorecte" este extrem de dificilă. De acest lucru m-au convins propriile mele analize întreprinse în lucrarea *Despre cunoaşterea operei literare,* problema fiind strîns legată de criteriile obiectivităţii cunoaşterii operei literare.

Mărginindu-ne aşadar numai la *anumite* concretizări ale operei de artă literară[1], putem formula în felul următor deosebirile *tipice* dintre ele şi operă :

1. O deosebire importantă apare în stratul *sunetelor* operei literare. Dacă actul creator al autorului, respectiv sistemul de semne la care a recurs, indică într-un mod pur mentalo-intenţional toate formaţiunile şi fenomenele lingvistico-fonetice în opera însăşi, toate aceste formaţiuni iau în cadrul concretizării o formă precisă, ivindu-se în cazul unei lecturi cu glas tare („rostiri") a operei — pe baza unui *material vocal concret*. Prin urmare, atît sunetele cuvintelor, ca forme fonice tipice, cît şi fenomenele derivate, ca melodia, ritmul, rima etc., se încarcă de calităţi reale, care se supraetajează peste materialul vocal concret, produs prin „rostirea" operei. Acest material vocal concret se sprijină, pînă la urmă, pe *date senzoriale auditive* şi, ca atare, toate calităţile fonetico-lexicale apărute în opera citită cu glas tare capătă *relief, viaţă şi corporalitate*, aşa cum niciodată n-ar fi putut avea în opera însăşi. Bineînţeles că nu toate concretizările corecte se prezintă astfel, ci numai cele care iau naştere la efectiva *rostire a* operei, altele, cele făurite la o lectură „în gînd", sînt văduvite de aceste proprietăţi. Totuşi numai acele cîteva, dobîndite la rostirea cu glas tare, sînt „adevăratele *realizări*" ale operei, sînt întruchipări ale idealului pe care voinţa creatoare a autorului poate doar să le indice intenţional, dar nu le poate întruchipa : autorul e nevoit să lase întruchiparea pe seama cititorului (se întîmplă în acest caz ceva similar cu „execuţia" unei opere muzicale de către altcineva decît autorul însuşi ; pe cînd în sculptură, pictură, arhitectură, artistul îşi întruchipează singur opera, de aceea în aceste arte nu se poate vorbi despre „concretizări" *în sensul* folosit pentru operele de artă literară sau muzicală).

---

[1] La cele care se bazează pe „reconstrucţia fidelă" a operei, exprimîndu-ne în limbajul cărţii *Despre cunoaşterea operei literare*.

„Înveşmîntarea“ stratului sonor al operei cu calităţi fonetico-lexicale, univoc determinate, avînd o „viaţă“ şi o participare senzorială directă, are o importanţă enormă pentru opera literară, deși, bineînţeles, nu pentru toate operele în aceeaşi măsură. De pildă, fenomenul acesta joacă un rol minor în romanele lui Zola (cu excepţia dialogurilor dintre personaje). În schimb, acolo unde stratul sunetelor dintr-o operă de artă literară a) deţine printre calităţile sale un sistem de calităţi estetic valente, care în ansamblul armonios al calităţilor joacă un rol constitutiv pentru apariţia calităţii valorii, a calităţii finale care învăluie toată opera, sau b) îndeplineşte funcţii specifice constructive pentru formarea celorlalte straturi ale operei (de pildă funcţia exprimării stărilor psihice ale persoanei care vorbeşte), acolo realizarea stratului sunetelor în materialul concret nu este numai împlinirea idealului unuia dintre elementele operei, ci totodată face posibilă constituirea vie şi concretă a celorlalte componente ale operei, dependente constitutiv de stratul sunetelor. Aceasta se dovedeşte a fi cu neputinţă în concretizările obţinute la o lectură „în gînd“. Dacă de pildă, stratul sunetelor îndeplineşte funcţia de a exprima starea psihică a subiectului liric, în care se manifestă nemijlocit o anumită calitate metafizică, atunci concretizarea obţinută prin *rostirea* (adecvată) a operei duce la o apariţie atît de plastică şi de concretă a calităţii metafizice cum în orice alte concretizări este cu neputinţă. Nu trebuie, totodată, pierdut din vedere faptul că tocmai prin „realizarea“ stratului fonetico-lexical — deși conform cu idealul propus de opera însăși — centrul de greutate al întregii opere (concretizate) se deplasează către stratul fonetico-lingvistic : acesta fiind singurul care se materializează în calităţi *determinate* şi *senzorial prezente direct* cititorului (respectiv ascultătorului), în vreme ce toate celelalte straturi, respectiv elemente şi fenomene care apar în aceste straturi. rămîn în continuare produse pur intenţionale. Prin urmare, în totalitatea concretizării stratul *fonetico-lexical se plasează în frunte*, avînd o mare putere de *acţiune* asupra ascultătorului. Aceasta duce la

unele schimbări în polifonia calităţilor valoroase din întreaga operă, la o accentuare excesivă a factorului fonetico-lexical şi a efectelor care-i sînt proprii. Faptul exercită o influenţă negativă asupra întregii concretizări mai ales în cazurile în care acest factor joacă în compoziţia operei doar *un rol de mijlocitor* sau de *acompaniament*. Există opere care, din pricina stridenţei stratului fonetico-lexical realizat în concretizare — stridenţă ce nu poate fi înlăturată — *își pierd din valoare*. Unele opere pretind „să fie recitate" cît mai „discret" cu putinţă, tocmai pentru a se evita suprasolicitarea formaţiunilor şi fenomenelor fonetico-lexicale, avînd pentru operele respective un caracter *secundar*, şi pentru a îngădui apariţia în prim plan a altor factori din ansamblul calităţilor estetic valente, de pildă, a factorului *atmosferă spirituală* proprie personajelor etc.

2. O altă deosebire importantă între concretizări şi opera de artă literară este *actualizarea* în actul concretizării cel puţin a unora dintre componentele operei aflate în cuprinsul ei *în stare de potenţialitate*. Componentele potenţiale ale operei de artă literară sînt de diferite feluri, unele îndeplinind funcţii artistice însemnate. Mai întîi trebuie să ne referim la *imaginile* obiectelor reprezentate, care în opera propriu-zisă sînt doar *indicate schematic* (pe diferite căi) şi menţinute într-o stare de „alertă". Cititorul le „actualizează" sub influenţa factorilor creatori de imagini ai operei, sau le receptează efectiv închipuindu-şi obiectele în situaţii şi cu aspectele indicate de operă. Acestea nu sînt însă imagini *senzoriale* concrete, ci *imagini plăsmuite*, schimbătoare şi fluctuante, ba stingîndu-se, ba străluminînd (concretizate în materialul plăsmuit, vizual), deşi cititorul continuă să le ignore caracterul plăsmuit și se străduieşte să-și reprezinte în aşa fel respectivele obiecte, de parcă „le-ar vedea cu adevărat", de parcă i s-ar înfăţişa într-o percepţie sensibilă. Ceea ce evident nu se poate obţine printr-o simplă lectură a operei de artă literară. Doar în cazul operelor dramatice „reprezentate" pe scenă, actorii şi recuzita, jucîndu-şi rolul, îi oferă spectatorului imagini concrete ale

lor înşile şi ale situaţiilor concrete în care se află. Cu stratul imaginilor se întîmplă acelaşi lucru ca şi cu stratul formaţiunilor fonetico-lexicale : el este înveşmîntat în calităţi *direct prezente, senzorial-actuale* şi *independente*, şi drept urmare avem „impresia“ că venim în contact nemijlocit cu obiectele, dar mai ales cu personajele reprezentate în operă, ca în viaţa reală (şi nu cu nişte actori şi decoruri pe scenă). Dar, cum spuneam, atunci *de facto* nu mai avem de-a face cu o operă pur literară ci cu „un spectacol teatral“, caz limită al operei literare. De aceea şi concretizările spectacolului teatral se deosebesc, din numeroase puncte de vedere şi în mod radical, de concretizările unei opere *pur literare*. La aceasta din urmă nu obţinem niciodată alte actualizări ale imaginilor decît cele plăsmuite. Este totuşi o actualizare de o deosebită importanţă pentru perceperea operei în comparaţie cu păstrarea — pur intenţională — a imaginilor în stare de „alertă“ în operă. Datorită actualizării, cititorul intră parcă într-o relaţie directă cu obiectele reprezentate, cunoaşte mai bine şi mai intim relaţiile interumane la care se referă opera, decît dacă totul s-ar petrece — ca să zicem aşa — „orbeşte“. Datorită actualizării imaginilor, obiectele devin „fenomene concrete“, deşi numai în imaginaţia cititorului.

Un alt factor actualizat în concretizarea unei opere literare îl reprezintă *elementele potenţiale ale semnificaţiilor* („conţinutul potenţial“), respectiv ale denumirilor care apar în text. Cititorul actualizează cel puţin unele dintre ele, le „gîndeşte“ efectiv, efectuează acţiunile semnificante, identice cu componentele semnificaţiilor, actualizate şi explicitate în text. S-ar putea spune că efectivul conţinut al operei uneori se îmbogăţeşte şi se împlineşte, iar alteori, dimpotrivă, se schimbă în multiple feluri şi devine „opalescent“ datorită unor componente care în opera propriu-zisă nu apar. Cum şi de ce se petrec astfel lucrurile în unele concretizări este o problemă destul de greu de explicat, pe care nu o pot analiza mai îndeaproape, aceasta presupunînd o cunoaştere mult mai exactă a structurii stratului semnificaţiei într-o operă literară

decît cea pe care o pot schiţa aici, şi o mai aprofundată înţelegere a desfăşurării cît şi a variantelor cunoaşterii operei literare [1]. Esenţial pentru noi rămîne faptul că în cadrul concretizărilor apar efectiv diferite componente, reprezentînd conţinutul pur potenţial al semnificaţiilor existente în opera propriu-zisă şi că prin aceasta concretizarea se deosebeşte de operă. Actualizările au o deosebită importanţă pentru o altă trăsătură a concretizării, de care nu ne-am ocupat pînă acum, şi anume *împlinirile* din cadrul lor.

Înainte de a trece la problema la care tocmai m-am referit, doresc să mai semnalez încă un fel de elemente care sînt actualizate în concretizări şi joacă un rol deosebit de important în operele de artă literară. În fiecare strat şi în mod derivat în ansamblul straturilor sînt desemnate *calităţi estetic active* eterogene, de a căror prezenţă depinde realizarea *valorilor estetice* care apar în concretizările operei. Ele sînt de diverse feluri. Se ivesc printre calităţile senzoriale primordiale, ca de pildă unele calităţi ale sunetelor cuvintelor sau ale culorilor şi apar în imagini sau în obiecte reprezentate. Se mai găsesc şi printre calităţile formalo-constructive, adică printre acele calităţi care apar ca trăsături separate ale structurilor formale din diversele straturi ale operei literare. Relativ frecvent ele constituie calităţile armonice supraetajate peste altele cu care apar împreună. În operele literare aceste calităţi se manifestă îndeosebi în ansamblul polifonic de elemente calitative aparţinînd diferitelor straturi. În sfîrşit, printre calităţile estetic active deosebit de importante se numără calităţile metafizice, care apar în fazele culminante ale operei literare, în stratul ei obiectual, iar adeseori îmbrăţişează — asemeni unui mecanism final şi supraordonat — întreaga operă, aruncînd asupra ei propriul lor colorit, de parcă ar fi inclusă în operă umbra propriei lor existenţe. Toate aceste calităţi, deşi îi aparţin operei, sînt doar indicate în ea în mod inten-

---

[1] Vezi şi *Despre cunoaşterea operei literare* şi *Das literarische Kunstwerk*.

țional de factori care constituie fundamentul lor ontic, dar sînt inapți să le „învesmînte" cu substanța calităților ce apar imanent în operă. Multe dintre ele se pot realiza efectiv numai în cadrul lumii reale. Afirmația se referă îndeosebi la calitățile metafizice. Totuși, cititorul percepîndu-le sau imaginîndu-și fundamentul lor ontic, comunicînd emoțional — în timpul lecturii — cu situațiile reprezentate în operă, poate să actualizeze respectivele calități cel puțin în materialul *imaginar*-vizual, și prin aceasta să le plaseze cumva în opera propriu-zisă, legîndu-le atît cu fundamentul lor cît și între ele într-un tot unitar, reprezentînd ansamblul calitativ al operei. După ce a procedat astfel, cititorul se poate dedica percepției lor estetice, sorbind ca de la sursă ceea ce constituie valoarea operei, ivită și întruchipată în concretizarea ei. În acest fel valoarea estetică se structurează efectiv în concretizare, în opera propriu-zisă ea fiind doar indicată [1] de componentele acesteia, întotdeauna însă cu o oarecare aproximație, menținîndu-se în cadrul unei variabilități admise. Desigur construirea valorii estetice în genere, și mai ales sub forma determinată cu care apare într-o concretizare anume, depinde nu numai de operă ci și de modul în care cititorul o concretizează. Drept urmare, sînt posibile nu numai abateri relativ importante de la „idealul" indicat de operă, ci și numeroase concretizări care — ce-i drept — diferă și între ele și în privința calităților ce apar în ele, dar sînt deopotrivă admise de operă. Posibilitatea existenței de concretizări *numeroase și în egală măsură admise* de operă decurge tocmai din faptul că opera de artă literară este un produs schematic, care conține felurite elemente potențiale. [2]

---

[1] *Nota bene* : componentele operei, care indică în cuprinsul ei în mod intențional valoarea estetică întruchipată de calități, constituie valoarea ei *artistică*, sau dacă preferați decid în privința ei.

[2] Cît de numeroase sînt concretizările posibile și în aceeași măsură admise, depinde de operă și anume de proprietățile ei ca gen literar și stilistice, precum și de însușirile ei proprii.

Actualizarea în concretizare a componentelor calitative ale operei şi pe baza lor a armoniei calitative polifonice a acesteia este posibilă numai prin efectuarea simultană a tuturor celorlalte schimbări cu ajutorul cărora se face trecerea de la opera propriu-zisă la concretizare, şi mai ales prin *completarea* operei cu componente care în ea nu există, dar sînt indicate ca împliniri posibile ale zonelor de indeterminare existente. La aceasta voi trece în cele ce urmează.

3. Am analizat mai înainte în mod detailat diferitele feluri de lacune şi zone de indeterminare care apar în diversele straturi ale operei. Nu este deloc exclus, în principiu, să se poată citi în aşa fel opera de artă literară încît să i se păstreze (mai bine-zis în concretizarea creată) locurile de indeterminare care există în ea. Şi numai de aceea putem afirma că zonele de indeterminare există într-o operă. De obicei însă nu citim în acest fel şi nici nu trebuie să citim în acest fel, dacă dorim să obţinem o concretizare „conformă" cu intenţiile operei şi estetic valoroasă. Datorită schimbărilor menţionate, care deosebesc concretizarea de opera propriu-zisă, în straturile sunetelor, semnificaţiilor şi imaginilor, *se ajunge la înlăturarea a numeroase zone de indeterminare*, mai ales *în stratul obiectelor reprezentate ;* le înlăturăm împlinind obiectele izolate sau situaţiile concrete cu componente sau momente pe care parcă le introducem în aceste zone. Pur şi simplu fără să vrem, şi de obicei la sugestia operei, gîndim sau ne închipuim obiectele reprezentate în aşa fel, ca şi cum ele n-ar avea asemenea zone de incompletudine, ci ar fi univoc determinate. De pildă, necunoscînd culoarea ochilor personajului Baśka din *Pan Wołodyjowski* ne-o închipuim ca avînd ochi albaştri ; în acelaşi mod completăm şi alte amănunte privind trăsăturile obrazului ei, aşa încît ajungem să ne-o închipuim ca pe o figură concretă, cu toate că în operă ea nu este univoc determinată. Cu asta neîndoios depăşim opera, dar o

facem în acord cu intențiile ei, întrucît conform operei, Baśka nu trebuie să prezinte lacune în înfățișare, dar este efectiv imposibil a înlătura toate „golurile" pe calea descripției pur literare. Lacunele le înlătură așadar cititorul, deși nu o face întotdeauna în concordanță cu textul, atribuind uneori obiectelor reprezentate trăsături neconforme cu cele pe care le dețin, sau pe care respectivele locuri de indeterminare nu le „prevăd" drept o împrejurare posibilă. Dacă de pildă cineva, citind *Pan Wołodyjowski* și-ar închipui-o concret pe Baśka avînd părul vopsit în roșu — așa cum era obiceiul pe vremuri a vopsi coamele cailor — acela ar concretiza-o în dezacord cu textul, unde în mai multe locuri se spune că are părul blond deschis, căzîndu-i adesea în dezordine pe frunte. Iar dacă cineva și-ar închipui că însoțindu-și soțul la o luptă în stepă, Baśka poartă un costum negru de amazoană, la modă în Anglia spre sfîrșitul epocii victoriene (presupunînd că Sienkiewicz nu amintește în text cum era îmbrăcată eroina lui), acela ar împlini zonele de indeterminare nu atît în dezacord cu descripțiile existente sau necorespunzînd lacunei (costumul de amazoană fiind unul dintre costumele de călărie ale femeilor), ci depășind hotarul admis de operă. Întrucît acest costum este în contradicție cu stilul epocii istorice (este la fel ca și cu *Hamlet*, jucat pe scenă cu costume din secolul XX). Dar dacă ne-o închipuim pe Baśka purtînd pantaloni din piele de elan sau dimpotrivă bufanți, de stofă groasă bleu-marin, cu o croială caracteristică, ambele împliniri sînt deopotrivă posibile, corespunzînd costumelor epocii. Totul depinde aici de fantezia și preferințele cititorului, care poate împlini lacuna cum poftește sau poate lăsa gol locul indeterminat, fără măcar să-și dea seama că ceva lipsește, că în situația dată nu știe ceva despre Baśka. În cazul din urmă, cititorul poate avea impresia că se află în fața unei „realități depline", cînd de fapt are de-a face cu o schemă neîmplinită. „A omite" zonele de indeterminare, a-i acorda unui obiect o determinare uni-

vocă acolo chiar unde această determinare lipseşte cu desăvîrşire, este încă o modalitate de a înlătura zonele de indeterminare dintr-o concretizare, e drept, o modalitate bizară, dar cum ne-o arată experienţa, destul de frecventă. Zonele de indeterminare din diversele concretizări sînt înlăturate în moduri diferite, chiar şi atunci cînd este vorba de una şi aceeaşi operă. În genere modul de completare în cadrul concretizărilor ia forme tipice pentru fiecare cititor în parte. Acestea depind de anumiţi factori permanenţi, cum ar fi fantezia reproductivă a cititorului, varietatea experienţelor sale, preferinţele sale, subtilitatea simţului său estetic etc. Modul în care se săvîrşesc completările are o importanţă hotărîtoare atît pentru gradul de *fidelitate al reconstrucţiei* respectivei opere în concretizare, cît şi pentru *valoarea estetică*, întruchipată de acea concretizare. Deoarece, în genere, cititorul emite judecăţi destul de necritice despre o operă (şi anume judecăţi de valoare) pe temeiul unei concretizări pe care a reuşit s-o obţină mai mult întîmplător, judecata lui este adeseori nu numai unilaterală (în sensul că desconsideră posibilităţile altor concretizări şi a valorilor acestora), ci de obicei şi nedreaptă. El atribuie unei opere defecte şi calităţi pe care aceasta le-ar deţine dacă efectiv ar avea toate împlinirile care *de fapt* sînt adaosuri accidentale. La fel de nedreaptă este atitudinea cititorului înzestrat cu fantezie poetică şi subtilitate estetică deosebită, care înzestrează concretizarea ce-o făureşte cu împliniri excesive. Deşi admise de operă, ele o îmbogăţesc peste măsură, introducînd tonuri şi culori pe care ea însăşi nu le are. Pe baza unei astfel de evaluări, opera este *supraapreciată*. Lucrul acesta se întîmplă deseori în cazul în care cititorul „descoperă“ în text, la lectură, asemănări cu persoane ce-i sînt apropiate sau dragi şi tratează cele prezentate în operă prin prisma propriilor trăiri şi simpatii. Entuziasmat de „adevărul“ şi acel „ca-n viaţă“ al operei, el nu-şi dă seama de a fi adăugat amănunte care în operă lipsesc şi pe care „autorul“ nu şi le-ar fi dorit deloc completate astfel. Împlinirile în concretizări, deopotrivă cu actualizările momentelor cali-

tative pot da unei lucrări mediocre aspectul uneia excepționale, după cum pot văduvi o operă însemnată de tot farmecul, modificîndu-i înfățișarea, preschimbînd-o din punct de vedere al stilului și al caracterului în altceva, deși acest altceva poate fi uneori nu mai puțin interesant și valoros.

Opera literară poate fi concretizată în diferite ipostaze fundamentale, de pildă din perspectiva consumatorului de literatură obișnuit, din perspectivă specific estetică, din perspectiva omului interesat de anumite probleme politice sau religioase și care caută în beletristică mijloace de propagandă, sau în sfîrșit de pe pozițiile pur științifice ale cercetătorului literar într-o anumită fază a activității sale. În fiecare dintre aceste cazuri obținem alte modalități de împlinire a zonelor de indeterminare, de actualizare a momentelor calitative și a imaginilor și, în sfîrșit, de realizare a formațiunilor și fenomenelor din stratul fonetico-lexical. De aceea și concretizările diferă cu mult între ele. *Doar un singur tip obținem adoptînd perspectiva estetică* și doar acest tip corespunde destinului operei de artă literară. De aceea, numai aceste concretizări trebuie luate în considerare, cînd se analizează valoarea estetică și artistică a unei opere de artă. Toate celelalte reprezintă *abateri* mai mult sau mai puțin importante de la idealul imanent operei de artă literară, și sînt manifestări ale folosirii acesteia în scopuri străine de spiritul ei, ceea ce nu exclude posibilitatea de a extrage astfel din ea valori de altă natură. Ba s-ar putea spune chiar că opera este mai bogată dacă e citită în diferite ipostaze fundamentale, ducînd la concretizări care conțin valori *de diferite feluri*. Din nou o problemă care ar necesita cercetări laborioase separate.

4. Să nu se piardă din vedere și o altă trăsătură care deosebește diferitele concretizări de opera însăși, deși această trăsătură poate avea diverse variante. Așa cum am mai spus, opera este un produs stratificat, alcătuit din părți-faze succedîndu-se într-o ordine univoc stabilită. Această „succesiune“, pe care am analizat-o mai

îndeaproape în *Das literarische Kunstwerk* (§§ 54 şi 55), nu are caracter temporal, ca de pildă „succesiunea“ diverselor expresii într-o serie matematică.

În timp ce citim o operă şi pe măsură ce, în cadrul lecturii, îi creăm concretizarea, diversele ei părţi cunosc *efectiv o desfăşurare în timpul concret al trăirilor cititorului* şi dobîndesc caractere temporale pe care opera propriu-zisă nu le deţine. Nu este vorba de timpul *reprezentat* în operă (timpul în care au loc *evenimentele* despre care este vorba în acea lucrare), ci de structura temporală a *diverselor părţi* (faze) ale operei, stratificate în patru straturi. Ceea ce se desfăşoară în timp la lectură este fiecare *frază* care apare în text. Operaţiunea de creare, respectiv reproducere, a frazelor se săvîrşeşte în timp, mai repede sau mai încet, de la caz la caz ; tot în timp se constituie şi fraza însăşi prin care această operaţiune se manifestă. Uneori fraza este atît de „lungă“, se compune din atîtea elemente, încît timpul în care se desfăşoară şi pe care trebuie să punem stăpînire mental printr-un *singur* act de înţelegere, depăşeşte capacităţile noastre perceptive şi de memorie. Neputînd înţelege fraza, o repetăm sau o descompunem în elemente pe care ne străduim să ni le însuşim pe fiecare în parte. Toate aceste fenomene se răsfrîng asupra formei concrete a concretizării şi introduc chiar la nivelul frazei caracterul temporal al multiplicităţii fazelor precum şi diferitele perspective temporale. Fenomenul acesta este caracteristic în şi mai mare măsură multitudinii frazelor din care se compune respectiva operă. Fazele completate cu diferite fraze alcătuiesc parcă unităţi temporale separate, care se leagă între ele în întreguri de o categorie superioară : în perioade, în care se dezvoltă şi sînt plasate cicluri întregi de fraze, în aşa-numitele „paragrafe“, sau „capitole“ (la piesele de teatru în scene, acte etc.). Din ele se structurează întregul întinderii temporale, ocupat de respectiva concretizare, *fragmentată* corespunzător în funcţie de unităţile de sens în care se divide opera. În paralel are loc un fel de *ritmicizare a perioadei timpului concretizării*, precum şi a concretizării însăşi.

Dacă la lectură este păstrată structura proprie a ordinii în care se succed părţile, atunci caracterele ritmice ale operei şi ale concretizării se suprapun : cele din urmă sînt într-un fel întruchiparea celor dintîi şi redau *concret* proprietăţile specifice ale operei. În mod obişnuit însă, în concretizări au loc din acest punct de vedere abateri importante. Îndeobşte, operele literare sînt prea lungi pentru a fi citite „pe nerăsuflate", cu aceeaşi concentrare, atenţie şi viteză. De aceea, se citesc cu pauze. După parcurgerea unui număr de pagini, punem cartea de-o parte, fie din lipsă de timp, fie că lectura ne-a obosit, că nu mai urmărim cu atenţie ceea ce citim, că ne fuge gîndul la fazele de început ale operei pentru a le lega cu o fază mai nouă şi a înţelege astfel mai limpede perspectiva viitoare a evenimentelor reprezentate, fie în sfîrşit din indiferent care alte cauze. De aceea, structura temporală a concretizării se deosebeşte de structura succesiunii fazelor operei, iar aceste deosebiri atrag după sine schimbări specifice în momentele estetic valente ale operei. Cu cît este mai puţin omogenă structura temporală a concretizării, cu atît mai mare este rolul pe care începe să-l joace influenţa perspectivei temporale [1] asupra formării întregului concretizării, atenuînd sau dimpotrivă dezvoltînd efecte estetic valente. Desfăşurarea succesivă a fazelor operei în concretizare, „sub ochii cititorului", se referă nu numai la fraze ci şi la stratul obiectelor reprezentate şi la stratul imaginilor. Şi componentele acestora ajung la concretizare succesiv, dobîndesc *pe rînd* actualitatea prezentului şi alunecă încet spre trecut, luînd *pe rînd* diverse aspecte ale perspectivei temporale. Aceasta se referă în primul rînd la *starea de lucruri* indicate de anumite fraze care, în cuprinsul concretizării, *se succed unele după altele* şi abia după ce s-au ivit în respectivul şirag se rînduiesc parcă din nou în funcţie de anumite relaţii, dependenţe şi înrudiri obiectuale, cum ar fi de pildă, conform cu

---

[1] De aceste probleme m-am ocupat mai în amănunt în cartea mea : *Despre cunoaşterea operei literare.*

distribuirea în obiecte şi situaţii reprezentate, în întîmplări şi procese, sau după ordinea temporală a *timpului reprezentat* în operă care, nu de puţine ori, este inversă faţă de ordinea succesiunii *stării de lucruri* (indicată de fraze) în timpul concretizării. De toate acestea se leagă noi şiruri de efecte estetice, care pot apărea numai în concretizare, deci care în operă nu există. În vederea obţinerii lor, tocmai pentru a le permite apariţia în concretizare, opera poate fi compusă într-un anumit fel. Şi imaginile aparţinînd obiectelor reprezentate se ivesc în concretizări pe rînd şi se menţin vreme mai scurtă sau mai îndelungată, în primul rînd în funcţie de proprietăţile operei însăşi. Aceasta îi poate impune cititorului pentru un timp un anumit „tablou", pe fundalul căruia se desfăşoară diferitele întîmplări reprezentate în operă. Dar un rol important joacă şi fantezia reproductivă a cititorului şi activitatea acesteia, în stare să menţină în actualitate o anumită imagine, uneori chiar o vreme mai îndelungată decît ar pretinde-o opera însăşi, sau dimpotrivă incapabilă s-o păstreze astfel, aşa încît imaginea dată „se estompează" prea de timpuriu, cedînd locul alteia sau unui soi de vid al imaginii. Toate aceste cazuri constituie *o nouă serie de abateri posibile ale concretizării de la operă*. Ele sînt cauza deformărilor operei în concretizare, uneori a estompării proprietăţilor ce-i sînt specifice, alteori a evidenţierii unor părţi şi efecte care-i pot fi străine. Dacă ne îndreptăm acum atenţia asupra modului cum se *corelează într-un singur tot diferite fenomene de succesiune în timp* în diversele straturi şi cum produc *un ritm general de dezvoltare în timp* a concretizării *întregi* (ca produs stratificat) şi vedem cît de felurite sînt posibilităţile de influenţare reciprocă şi de producere a unor fenomene derivate, de un rang mai înalt — ne dăm seama ce fenomene şi efecte complexe şi variate apar în concretizări datorită desfăşurării lor în timp. Ele constituie în sine un domeniu de fapte neobişnuit de bogat, care s-ar cuveni cercetat cu atenţie, dacă cineva ar dori să se informeze cît de cît asupra posibilităţilor *artistice* ale operelor de artă literară şi asupra

limitelor schimbărilor acesteia. N-am s-o pot face aici, dar cîmpul cercetărilor posibile este larg deschis, mai ales în sfera deosebirilor dintre diverse genuri literare și a specificității lor stilistice.

5. În sfîrșit, mai trebuie să atrag atenția aici asupra unui fenomen deosebit. Este vorba de *poziția* sau dispunerea concretizării (respectiv a operei în concretizare) față de cititor. Dacă opera însăși nu ocupă în sine *nici un fel de poziție în raport cu lumea reală* sau cu cititorul [1], concretizarea acesteia parcă stă cu o față către cititor și cu cealaltă întoarsă de la cititor. Aceasta depinde de direcția atenției și a interesului cititorului, el fiind cel care *așază opera diferit în raport cu propria-i persoană*, ca să se poată concentra mai bine asupra unor amănunte și astfel să obțină o concretizare mai clară și mai deplină, și să lase altele mai în umbră, într-o concretizare mai cețoasă, neclară, potențială. De obicei centrul de interes al cititorului este îndreptat spre *stratul obiectelor* operei, după aceea, în mod obișnuit stratul imaginilor este cel care ajunge la o actualizare mai clară, cu toate că nu imaginile sînt ceea ce atrage atenția cititorului și constituie obiectul observației sale. În schimb, stratul sunetelor și cel al semnificațiilor se retrag mai spre fund în cîmpul vizual al cititorului, fiind luate în considerare în cadrul concretizării numai în măsura în care este neapărat necesar pentru ca prin perceperea elementelor și fenomenelor ce apar în ele să se poată face trecerea către ceea ce este reprezentat în operă. Este însă posibilă și o poziție cu totul diferită a operei în concretizare în ce-l privește pe cititor : preocupările acestuia pot merge în direcția aspectului fonetico-lexical, fie datorită unor însușiri speciale ale acestui strat, care îl promovează „în fruntea“ operei (a concretizării), fie datorită unei preferințe marcate a cititorului pentru fenomenele și efectele acestui strat, făcîndu-l să se desfete cu valorile estetice întruchipate aici. În acest caz, opera (concreti-

[1] Dacă facem abstracție de plasarea ei într-un timp istoric, dar asta este o cu totul altă problemă !

zarea) parcă se răsuceşte în jurul propriei sale axe şi-i descoperă cititorului o parte a sa, pe celelalte lăsîndu-le în umbră. În sfîrşit, este posibil ca în timp ce se dezvoltă, una şi aceeaşi concretizare să-şi schimbe poziţia faţă de cititor, prezentîndu-i cînd un strat, cînd altul, fie din pricină că centrul de greutate al operei trece de la un strat la altul, fie că cititorul îşi schimbă în timpul lecturii „starea de spirit" şi se preocupă cînd mai mult de una cînd de alta, făcîndu-le să se întoarcă în direcţia lui. Evident, idealul ar fi ca în timpul lecturii, în concretizare să fie îndreptate spre cititor acele *straturi care, constructiv şi artistic, se cuvin scoase în evidenţă*, dacă în concretizare opera urmează să se arate cu toate valorile ei estetice. Dar o asemenea *dispunere simultană şi multilaterală* spre cititor nu se va produce niciodată, întotdeauna precumpănind un anumit punct de vedere, o anumită *orientare* a operei în concretizare în direcţia cititorului şi, drept consecinţă, întotdeauna va decurge de aici fenomenul „racursiurilor" de perspectivă. Acestea toate pe de-o parte se datorează caracterului complex şi stratificat al operei literare, pe de altă parte decurg din necesitatea îndeplinirii de către cititor a mai *multe* acte de cunoaştere de diferite feluri, creatoare şi reproductive, şi imposibilitatea în care se află acesta de a le îndeplini pe toate simultan, cu aceeaşi atenţie şi la fel de activ şi totodată de a se desfăta cu valorile estetice care apar în concretizări în diferitele lor părţi şi straturi. Şi aici se deschide în faţa noastră un cîmp vast de cercetare, atît în legătură cu valenţele artistice ale operelor de artă literară cît şi cu abaterile şi deformările pe care aceste opere le suferă în timpul percepţiei de către diferiţi cititori.

Am schiţat astfel punctele esenţiale ale deosebirilor dintre opera literară şi concretizările ei. Cunoaşterea acestor deosebiri reprezintă condiţia indispensabilă pentru a şti să opunem opera de artă literară, cu valorile ei *artistice*, obiectelor estetice care se constituie în timpul lecturii operei sub o înfăţişare estetică şi posedă în principiu alte valori. De aici căile studiului se despart. Unele

duc spre poetică, sau ştiinţa literaturii, iar altele spre un sector al esteticii, dar ambele direcţii de cercetare sînt corelate, fiecare dintre ele aruncînd lumină asupra celeilalte. Şi aceasta pentru că obiectele literare estetice, ivite în anumite condiţii, constituie acel ceva în care se întruchipează adevăratul „destin" al operelor de artă literară.

TIPURI DE ATITUDINE FAŢĂ DE OPERA LITERARĂ *

Am citit cu mult interes articolul intitulat *Dzieło literackie, Moc i działanie* („Opera literară, Forţă şi acţiune"), apărut în „Wiadomości Literackie" nr. 42, în care profesorul Zygmunt Łempicki prezintă în mod concis şi totodată foarte instructiv bazele teoriei sale despre opera de artă literară. Teoria dumisale abordează acest straniu produs al spiritului uman dintr-un punct de vedere diferit faţă de cum am procedat eu în ultima mea carte. „Anatomiei" operei literare, ale cărei trăsături principale m-am străduit să le stabilesc, profesorul Łempicki îi opune viziunea sa „energetică". El ajunge astfel, pînă la urmă, la o concepţie despre opera literară considerată ca un rezervor de energie, care stîrneşte în cititor schimbări şi reacţii de un tip special. Argumentele sale au fost pentru mine cu atît mai interesante cu cît ele aparţin unui eminent teoretician al literaturii, care şi-a consacrat o parte însemnată din studiile sale multilaterale problemei bazelor teoriei literare şi care dispune în această direcţie de mari resurse şi de o bogată experienţă. Łempicki este deasemenea la noi unul din puţinii cercetători ai literaturii care cunosc în mod temeinic esenţialele curente filozofice şi mai ales au conştiinţa clară despre nevoia şi importanţa de a funda teoria literaturii pe baze filozofice. Solidarizîndu-mă cu principa-

* Articol publicat în revista „Wiadomości Literackie", nr. 7, 1932.

lele afirmații ale profesorului Łempicki, doresc să le mai adaug cîteva observații.

Concepția energetică despre opera literară nu exclude tratarea ei „anatomică" și permite punerea ei în aplicare pe temeiul teoriei elaborate de mine cu privire la structura stratificată a acesteia. Astfel vor putea fi, fără nici o îndoială, descoperite multe din proprietățile importante și interesante ale produsului literar. Mai ales analiza a diverse opere literare, *izolate*, poate beneficia de pe urma acestei metode. Trebuie să fie însă clar faptul că teoria energetică poate fi aplicată numai *operei literare în concretizarea* care ia naștere în timpul lecturii și nu *operei însăși, izolate*, căreia îi este consacrată osatura cărții mele. Concretizările, în diferitele lor amănunte, depind nu numai de opera însăși ci și de cititor precum și de atitudinea pe care o adoptă față de operă respectivul cititor sau cercetător. Așadar, înainte de a dezbate problema dacă și în ce sens este opera literară „un rezervor de energie", este neapărat necesar să se cerceteze care sînt tipurile posibile de comportare cu opera literară și cum poate fi ea receptată. Și în această privință nu pot fi de acord cu argumentarea profesorului Łempicki, mie problema părîndu-mi-se cu mult mai complicată decît reiese din lucrarea sa.

După opinia profesorului Łempicki, concepțiile lui Herder și Lessing despre opera literară exprimă doar două maniere fundamental deosebite de atitudine față de aceasta. Lessing ar fi un vizual care *vede* în opera literară un anumit *analogon* cu opera de artă picturală, pe care o *contempli* în diversele ei amănunte concrete ; Herder, în schimb, este un om care nu contemplă ci se *supune* acțiunii *forței poeziei*. Lessing a fost urmat de continuatorii lui Wölfflin [1], actualmente destul de numeroși în

[1] Îmi face impresia că profesorul Łempicki mă include și pe mine în grupul teoreticienilor literari care se ghidează după exemplul lui Wölfflin, ceea ce este eronat. Port o deosebită stimă cercetărilor importante ale lui Wölfflin, dar concepțiile mele cu privire la esența operei literare nu sînt influențate de acesta. Mai întîi ele se referă la probleme mult mai fundamentale decît cele

Germania. Aceştia se străduiesc dacă nu să adapteze de-a dreptul la opera literară categoriile picturale de bază, cel puţin să descopere în ea anumite structuri de bază similare. Profesorul Łempicki, în schimb, doreşte să fie continuatorul lui Herder, sprijinindu-se pe unele concepţii ale lui Dilthey şi ale psihologiei *structurale*. Prezentarea concepţiilor lui Lessing şi Herder în această lumină este incontestabil interesantă, totuşi profesorul Łempicki, aşa cum reiese dintr-o serie de amănunte ale argumentării sale, nu discerne *cîteva* tipuri antitetice de atitudine faţă de opera de artă literară, care se cer neapărat delimitate şi care sînt următoarele :

1. Atitudinea cea mai la modă şi mai frecvent admisă astăzi (Riegl, Wölfflin, Friedman) constă în a opune perceperea *vizuală* celei *nevizuale* în ce priveşte opera de artă în genere şi opera literară în special. Profesorul Łempicki se referă clar la perceperea vizuală a operei literare, dar modalitatea energetică pe care domnia-sa pune accentul poate fi considerată drept *una* din modalităţile nevizuale, deşi nu orice relaţie nevizuală trebuie totodată să fie energetică şi invers.

2. Această antinomie nu are nimic comun cu deosebirea dintre atitudinea *cercetătorului* (de cunoaştere) şi cea a purului *consumator* estetic faţă de opera literară (sau orice operă de artă în general). În alt fel se comportă şi frecventează o operă cel care doreşte *s-o cunoască*

---

atinse de Wölfflin, care nu-şi dă seama limpede de structura de bază a tabloului, ca existenţă de un tip deosebit, şi se ocupă doar de nişte amănunte derivate, decurgînd din această structură de bază. Tocmai din cauza neaprofundării problemei privind structura de bază a tabloului, numeroase chestiuni tratate de Wölfflin rămîn neprecizate sau confuze. În al doilea rînd, cercetările mele nu şi-au propus să descopere înrudirile dintre opere aparţinînd diverselor arte, ci dimpotrivă, să scoată la lumină momentele care le determină deosebirea şi specificitatea. De fapt, în textul publicat al cărţii mele acest lucru nu se observă, dar în prima ei redactare, ea mai conţinea un capitol întreg, consacrat structurii de bază a celorlalte arte (muzica, pictura, sculptura şi arhitectura). Numai cauze exterioare au făcut ca aceste studii să nu fie încă apărute.

exact, cu tot ce are ea specific și să-i surprindă limpede structura intimă și proprietățile, și în alt fel cel care o abordează numai de dragul unor „impresii“ estetice. Evident și cel care urmărește numai emoția estetică trebuie, într-o măsură, să cunoască opera în sine, dar numai atît cît îi este neapărat necesar pentru a putea obține respectivele impresii. Este o cunoaștere care poate rămîne semiconștientă, parțială, neclară, scoțînd în evidență doar acele momente care pot deveni un stimulent al emoției, lăsînd tot restul operei în penumbră. Dealtminteri nu este deloc o problemă pe deplin elucidată astăzi dacă pentru a obține maximum de impresii estetice ar fi într-adevăr suficientă o asemenea cunoaștere primitivă. Și invers, dacă cel care dorește să cunoască exact o operă de artă trebuie neapărat să treacă prin faza în care i se supune emoțional și-i permite „să cînte“ din el ca dintr-un instrument receptiv inedit. Toate acestea sînt adevărate. Și totuși între cele două atitudini există o deosebire importantă și fundamentală. S-ar putea afirma că doar atitudinea cercetătorului îi face deplină dreptate operei. După faza contactului nemijlocit, în cadrul trăirii estetice, în care avalanșa de impresii și apropierea operei nu permit conturarea clară în conștiința noastră a înfățișării și însușirilor acesteia, urmează faza în care, datorită emoției pe care ne-a stîrnit-o, opera ni se descoperă cu deplinele sale valori estetice. Opera adoptă parcă acum o poziție opusă nouă, de la oarecare distanță, permițînd atît cuprinderea atentă a întregului cît și cunoașterea amănunțită a proprietăților ei particulare : așadar perioada emoției furtunoase este urmată de una, cu mult mai calmă, de aprofundare a impresiei obținute printr-o înțelegere matură.

Receptarea operei de pe poziții de cunoaștere și de la distanță, cu înțelegerea ei deplină și matură, poate să se săvîrșească în diferite moduri, în funcție de tipul operei cît și de tipul subiectului receptor. Ea poate fi vizuală sau măcar parțial întemeiată pe analogii vizuale. Dar lucrul acesta nu este neapărat necesar. Așadar, cel care opune atitudinii cercetătorului, ca modalitate așa-zis vi-

zuală, pe aceea a „supunerii față de forța poeziei“ (cum face profesorul Łempicki), acela omite faptul că poate exista o atitudine a *cercetătorului* în cadrul căreia să fie receptate momentele *nevizuale* ale operei și mai ales să fie obținute valorile ei „energetice“, fără ca prin aceasta să se adopte atitudinea de supunere pură în fața emoției estetice. Dar pentru a dobîndi o cunoaștere fidelă a *operei literare* (așa cum m-am străduit s-o dovedesc în cartea mea *Das literarische Kunstwerk*, vezi p. 343 și urm.), este posibilă precum și indispensabilă o atitudine de cunoaștere, foarte *variată*, corespunzătoare cu structura polifonică a acesteia. Fiecare dintre cele patru straturi pretinde o atitudine de cunoaștere *diferită* și doar în anumite cazuri, cînd apare o structură aparte a stratului obiectelor reprezentate și a stratului imaginilor, prin care aceste obiecte ni se arată, este indicată o atitudine de cunoaștere *vizuală*. Mai cu seamă stratul imaginilor, care, așa cum m-am străduit s-o arăt, se ivesc în opera propriu-zisă numai sub forma unor scheme, și anume a unor scheme care se mențin într-o anumită stare potențială, pretinde din partea cititorului o actualizare activă a acestor imagini, aparținînd *celor mai diverse* domenii și receptarea obiectelor, care se arată prin intermediul lor, în cît mai variate forme de percepție. Operele caracteristice din acest punct de vedere *ne impun* anumite forme *speciale* de percepere a obiectelor reprezentate. Și în această *impunere* constă tocmai unul din momentele „energetice“ ale operei, la care se referă profesorul Łempicki, fără să-l definească mai îndeaproape și fără să-i indice sursele. Cu cît ne conformăm mai fidel cerințelor operei, cu atît mai multilateral înveșmîntăm, în caz de nevoie, obiectele reprezentate în imagini actualizate (vizuale, auditive, tactile etc.), cu atît va fi nu numai profundă emoția noastră estetică, legată de respectivele obiecte întruchipate prin imagini, dar și mai exactă și mai clară cunoașterea operei. Cu cît sîntem mai sensibili față de armonia polifonică a valorilor estetice ale operei, care tocmai datorită polifoniei sale cu numeroase înfățișări depășește cu hotărîre unilateralitatea calităților și valo-

rilor pur vizuale, cu atît va fi posibilă o cunoaştere mai perfectă a operei de pe poziţia *cercetătorului*, şi anume tocmai atunci cînd vom reuşi să depăşim unilateralitatea receptării exclusiv vizuale. Atitudinea pur estetică a receptorului, care ţine *exclusiv* să obţină o anumită impresie sau emoţie şi pe care opera însăşi îl priveşte prea puţin, exclude preocuparea simultană din perspectiva cercetătorului. În schimb, modalitatea vizuală de percepţie a operei nu numai că nu exclude altele, ci dimpotrivă, în marea majoritate a cazurilor se află cu ele într-un acord perfect.

3. Pe lîngă cele două maniere antinomice de abordare a operei literare : a) vizuală — b) de cunoaştere — a consumatorului, apar uneori şi altele, la fel de antinomice. Aşa de pildă, adeseori se identifică modalitatea vizuală de relaţie cu opera de artă literară cu receptarea ei *statică*, iar „supunerea faţă de forţa poeziei" şi obţinerea de emoţii estetice, cu receptarea *dinamică*. Întrucît totodată se identifică (fără nici un temei) maniera vizuală cu aceea a cercetătorului, acesteia din urmă (chipurile statică) i se opune (ca modalitate de relaţie pasămite superioară) receptarea dinamică, care permite exprimarea neîngrădită a puterilor ascunse în operă. Trebuie însă atrasă atenţia asupra faptului că atît comportamentul static, cît şi cel dinamic faţă de opera literară, reprezintă două variante ale receptării de pe poziţia *cercetătorului* sau de pe cea a *consumatorului*, care nu pot fi identificate cu maniera de receptare vizuală sau nevizuală. Vizual sau nevizual, opera de artă poate fi receptată totodată static sau dinamic. În primul caz, cel static, se realizează tendinţa către *imobilizarea* desfăşurării operei în situaţii *constante*, succesive şi delimitate unele de altele. Citind respectiva operă, într-un fel scăpăm din vedere trecerea obiectelor reprezentate dintr-o fază în alta a naraţiunii, şi ne concentrăm întreaga atenţie asupra sistemului stărilor de lucruri, parcă imobilizate şi parcă *dintru început finite*, ivindu-se în urma altor situaţii şi acelea *finite* din capul locului. Este limpede că indiferent de atitudinea noastră, fie ea vizuală, auditivă, tactilă sau altcum, aceasta

nu are nici o influență asupra rezultatului final de relație cu opera, fracționată din această pricină într-un șir de situații parcă imobile și nelegate între ele prin nici un proces care să poată fi sesizat limpede. Dimpotrivă, acela care urmărește însăși trecerea obiectelor reprezentate de la o fază la alta a întîmplărilor narate, cel care nu imobilizează diferitele faze în situații constante, cel care se lasă purtat odată cu destinul obiectelor reprezentate în operă, precum și de însăși desfășurarea operei în *toate* straturile sale, cel care consideră diferitele situații izolate drept puncte culminante în necontenitul lor proces de formare și dispariție, acela nu are de-a face cu situații *finite* ci cu situații care decurg din faze precedente, nedelimitate ca și ele însele.

În continuă trecere de la o fază în formare la alta care o urmează, ni se arată cu mult mai lămurit efectele „dinamice", atît în semnificația forțelor care acționează în cadrul modificărilor, cît și în caracterele specifice ale proceselor și schimbărilor însăși. Să nu se uite că atunci cînd vorbim despre receptarea operei literare, ne referim nu la opera însăși, izolată de cititor, ci la operă într-una din concretizările ei. Dar în acest caz avem de-a face cu un anumit produs desfășurat *în timp*, cu ceva în care diferitele faze se dezvoltă într-adevăr, atît fazele ansamblului operei în concretizări, cît și ale stratului ei obiectual. De aceea este foarte important de știut dacă în timpul lecturii avem o atitudine statică sau una dinamică. În funcție de asta concretizarea operei ia o înfățișare cu totul diferită. În general vorbind, nici una din aceste forme nu poate fi considerată ca superioară, nici în privința valorilor estetice concretizate în cuprinsul ei și nici în privința fidelității în raport cu opera însăși. Doar cînd e vorba de opere literare de un tip *special*, care-i pretind parcă cititorului o atitudine statică sau dinamică (romanele lui Sienkiewicz sînt prin excelență de tip static, vezi scenele de bătălie, spre deosebire de ale lui Żeromski), concretizarea de un tip necorespunzător poate șterge trăsăturile specifice ale respectivei opere, îi poate altera armonia și face cu neputință concretizarea valorilor ce-i

sînt proprii. Concretizarea este în acest caz „defectuoasă" în dublu sens :

a) nu dezvăluie valorile estetice pozitive ale operei şi eventual abundă în valori estetice negative,

b) nu este expresia exactă a operei însăşi, o mutilează şi o voalează sub adaosuri ce-i sînt străine.

Există totuşi opere care îngăduie deopotrivă o abordare dinamică precum şi una statică. Iar dacă se ajunge la concretizări, din acest punct de vedere diferite, atunci parcă avem de-a face cu două feţe sau două imagini ale operei, deosebite dar egale ca valoare. Aceste deosebiri nu au nimic comun cu deosebirile legate de receptarea vizuală sau nevizuală a operei şi cu atît mai puţin cu cele ce se ivesc la receptarea cercetătorului sau a consumatorului estetic pur. La o analiză superficială ar putea să pară într-adevăr că atitudinea vizuală faţă de opera literară cel puţin predispune la receptarea ei statică şi că acelaşi lucru se poate afirma despre atitudinea cercetătorului. În realitate, chiar şi faţă de o operă de artă *picturală* este posibilă şi atitudinea statică şi cea dinamică. Şi este indiferent dacă relaţia noastră cu opera este pur vizuală sau dacă receptarea vizuală reprezintă baza pe care sînt altoite receptările de altă natură (de pildă cele tactile, înţelegerea extrasenzorială, intropatia unei situaţii, reprezentată şi surprinsă în întreaga ei dinamică etc.). Acest fapt ne convinge că receptarea statică nu este strîns legată cu eventualul ei caracter vizual sau cu atitudinea cercetătorului. Este imposibil de demonstrat aici dacă şi în ce măsură este greşită concepţia lui Bergson conform căreia cunoaşterea obiectuală prin esenţa ei stabilizează fluxul evenimentelor. Dar şi Bergson ar recunoaşte că acea cunoaştere care stabilizează realitatea este *doar una* dintre modalităţile de cunoaştere a realităţii şi ca atare este posibilă cunoaşterea operelor literare cu întreaga lor variabilitate şi dinamică.

Dar dacă este eronat a lega caracterul static de receptare al operei literare de atitudinea proprie cercetătorului, la fel de eronat este, pe de altă parte, a presupune că numai receptarea dinamică este capabilă să ducă la

o cunoaştere fidelă a acesteia sau cel puţin la o receptare estetică fidelă. Totul depinde de tipul operei şi de tipul receptorului. Esenţial este ca, în calitatea noastră de cititori, să fim lipsiţi de prejudecăţi, să nu avem prejudecata cutărui sau cutărui mod de relaţii cu opera literară, ci să adoptăm tipul de atitudine cel mai adecvat cerinţelor acesteia şi mai ales să fim oricînd maleabili şi sensibili la influenţa exercitată de operă. Atunci vom putea, în funcţie doar de preferinţele noastre, tot atît de bine să *cunoaştem* respectiva operă, cît şi să ne lăsăm simultan subjugaţi de impresia estetică pe care ne-o provoacă.

4. În cadrul atitudinii cercetătorului în raport cu opera literară mai trebuie deosebite alte două variante posibile, pe care pînă acum nu le-am luat în seamă. Mă refer la a) atitudinea pur teoretico-intelectuală şi la b) atitudinea estetică. Prin cea dintîi înţeleg atitudinea subiectului cunoscător insensibil la valorile estetice (sau, în general, la valorile) care apar în opera literară (sau o operă de artă în genere) ca un produs construit într-un mod specific, dar necalificat *in concreto* pe plan valoric din nici un punct de vedere. În schimb, atitudinea estetică şi de cercetare permite subiectului în relaţie cu o operă literară (sau în genere cu o operă de artă) s-o surprindă ca pe un produs valoros, înzestrat cu cele mai variate calităţi valoroase care s-o califice. Numai acest mod de a frecventa o operă literară îi respectă caracterul de operă de artă şi-i dezvăluie ceea ce are irepetabil şi specific ca anumită *entitate*. Atitudinea estetică se poate realiza doar în raport cu o anumită operă de artă, perfect determinată, întrucît numai o asemenea entitate concretă îşi desfăşoară în faţa subiectului cunoscător toate calităţile valoroase ce-i sînt proprii. Acela însă care, aşa ca mine în cartea mea *Das literarische Kunstwerk*, se străduieşte să stabilească esenţa operei de artă literară în *general*, aşadar se ocupă nu cu o entitate determinată a lumii produselor artistice, ci cercetează — exprimîndu-ne în termeni platonicieni — ideea *generală* de operă literară, acela trebuie să ia o atitudine *mediatoare* între cele

două atitudini prezentate. Nu poate lua o atitudine pur estetică, fiindcă ar fi nevoit să aibă de-a face doar cu entităţi, şi nici una pur teoretică, fiindcă într-un asemenea caz „ar scăpa din mînă" tocmai ceea ce este specific pentru opera de artă. În schimb este nevoit să oscileze parcă între cele două atitudini de cunoaştere şi să ţină seama — pe de-o parte — de faptul că operele de artă literară valoroase conţin foarte variate calităţi valoroase de diverse tipuri, care manifestîndu-se laolaltă duc la o polifonie specifică a calităţilor valoroase — pe de altă parte — să se elibereze pe plan ştiinţific de diferitele calităţi, ivite în diferite opere, şi adoptînd o atitudine teoretică, să caute acel ceva specific şi caracteristic pentru *toate* operele de artă literară. De aceea, dacă Cysarz în articolul consacrat cărţii mele şi publicat în „Deutsche Literaturzeitung" îşi exprimă îndoiala că acest mod de a studia operele literare, nu de pe poziţii estetice, ar fi îndreptăţit (el îl denumeşte *amusische Art der Betrachtungsweise)*, el uită desigur că scopul cărţii mele, pe care mi l-am propus în deplină cunoştinţă de cauză, a fost să cercetez *ideea generală* de operă literară şi nu să analizez cutare sau cutare proprietăţi ale unei opere *individuale*, subsumată acestei idei. Sau altfel spus sarcina pe care mi-am propus-o a fost să descopăr o anumită structură de bază, „comună" tuturor operelor literare, şi nu să cercetez esenţa unei opere anumite (de pildă *Król Duch* — „Regele Spirit" de Słowacki). Bineînţeles trebuie pornit de la principiul că o asemenea structură comună există, că aşadar, operele literare nu sînt entităţi care nu pot fi subsumate ca exemplare ale unei specii determinate. Dar este un principiu fără de care nici un fel de teorie a artei sau a esteticii nu este posibilă. Un alt principiu îl constituie opinia că structura fundamentală a operei de artă, deşi nu conţine calităţi valoroase pe deplin determinate ci — dacă se poate spune astfel — numai locuri care în anumite cazuri speciale sînt împlinite de calităţi valoroase de tipuri diferite — este totuşi o structură specifică, deţinută de operele de artă şi numai de ele. Sînt chestiuni, într-adevăr, de im-

portanță fundamentală pentru teoria artei și pentru estetică ; nu pot fi dezbătute aici. Aș vrea să menționez numai că una din sarcinile principale ale cărții mele, pomenite uneori aici, a fost aceea de a arăta amănunțit că acolo unde avem de-a face cu o operă de artă literară aceste principii sînt în realitate îndeplinite. Dacă am reușit, nu mie îmi incumbă să decid.

Atitudinea „oscilantă“ față de o operă literară se remarcă și prin contactul permanent cu cunoașterea estetică a diverselor opere literare. De pe această poziție estetico-cognitivă, de atitudine de cunoaștere deplină a diferitelor opere de artă literară, *știința literaturii* trebuie să-și extragă sevele, impulsurile pentru interpretări pur teoretice, pentru generalizări ale stărilor de lucruri, confirmate prin frecventarea unor opere individuale. Altminteri, cum se spune în germană, ea devine „cenușie“, ca orice teorie care s-a rupt de experiență.

DESPRE CONSTRUCȚIA TABLOULUI

Introducere

Am avut de mai multe ori prilejul să opun opera de artă literară operei picturale [1]. Voi încerca acum s-o analizez mai îndeaproape pe aceasta din urmă. Operele picturale sînt în mod obișnuit denumite „tablouri". Acest cuvînt însă are sensuri multiple. A-i elucida diferitele sensuri și a ni le reprezenta întocmai, iată ce ne propunem în primul rînd.

În limbaj curent prin „tablou" se înțelege un anumit obiect real, de obicei atîrnat pe perete, făcut din hîrtie, lemn, pînză sau alte materiale similare a cărui suprafață, întoarsă spre privitor cu partea sa netedă, este acoperită cu un strat de pigmenți distribuiți în mod corespunzător, și anume în așa fel, încît pe această suprafață se află „pete" de diferite forme și culori. „Tabloul", ca obiect al contemplării noastre estetice, nu este însă identic cu obiectul real amintit și atîrnat pe perete [2]. Acest obiect este doar condiția reală, obiectuală, a „contemplării" concrete și a existenței „tabloului" ca operă de artă, dar bineînțeles că mai trebuie să fie îndeplinite diferite alte condiții subiective, dacă acest „tablou" urmează să ne fie dat. Dar chiar și cu acest înțeles nou,

---

[1] Considerațiile pe care le prezint aici au constituit inițial § 71 în prima redactare a cărții mele *Das literarische Kunstwerk*, scrisă în ianuarie 1928 la Paris, fiind o parte din ultimul capitol. Acest capitol era consacrat prezentării trăsăturilor principale ale structurii generale a operelor muzicale, de pictură și de arhitectură. Nu l-am putut publica atunci din motive tehnice. A apărut într-o nouă redactare cu titlul: *Despre construcția tabloului* la P.A.U. în anul 1946. Forma actuală este mult mai extinsă.

[2] Husserl în *Ideen* (p. 226) a atras atenția asupra acestui lucru, indicînd și unele trăsături ale structurii tabloului. Argumentarea mea va dovedi că opiniile lui Husserl se cer în unele privințe modificate și completate.

estetic sau artistic, cuvîntul „tablou“ își păstrează sensurile multiple. Aceste afirmații se cer fundamentate mai îndeaproape.

Mai întîi să semnalăm următoarele :

„Tabloul“ atîrnat pe perete, ca obiect real și material, are numeroase însușiri, care în cazul unui „tablou“ devenit obiect artistic sau estetic nu există și nici nu-i pot fi atribuite. Acest obiect — de aici încolo îl voi numi „pictură“ — este, de pildă, din pînză întinsă pe un cadru de lemn ; el ocupă un anumit fragment din spațiul *real*, fragment uneori mai mare și alteori mai mic, în funcție de temperatura la care este expus ; are anumite însușiri vizuale și tactile, un anume miros (dacă, de pildă, culorile sînt din „ulei“), dar și numeroase proprietăți chimice, electrice sau termice, etc., pe care nu le mai percepem în mod nemijlocit. Ne este dată prin reprezentări sensibile simple, și anume *deopotrivă de bine* prin percepții vizuale, ca și de pildă, prin percepții tactile sau auditive. Drept urmare, îi aparțin — ca unui obiect determinat, identic și real — o mare diversitate de imagini concrete, de diferite tipuri și nivele, ordonate empiric sau logic, conform esenței sale, și la a căror trăire, subiectului-contemplator îi este dată una și aceeași pictură. Raportate la „tablou“ în sens estetic, ele nu-i mai aparțin, sau îi pot fi atribuite doar în sens figurat, modificat. De aceea „tabloul“ cu noua lui semnificație trebuie să fie considerat drept un obiect diferit față de pictură. Cum se petrec aceste lucruri în amănunt, vom vedea imediat.

Am putea fi ispitiți să afirmăm că, de fapt, dacă nu *întreaga* pictură, atîrnată pe perete, în orice caz o anumită *parte* a ei este „tabloul“ în sens estetic, adică în sensul a ceva ce constituie obiectul cunoașterii estetice [1], și anume acea parte care este suprafața lui acoperită cu anumiți pigmenți colorați precum și proprietățile vizuale

---

[1] Afirmația nu este riguros exactă, întrucît obiectul cunoașterii estetice nu este tabloul în sine ca obiect de artă, ci concretizarea lui estetică. Dar nu pot fi introduse de la începutul discuției chiar toate diferențierile la care se ajunge abia la sfîrșitul ei.

care-i aparţin. Totuşi, la o cercetare mai atentă, ideea aceasta pare greşită. Înainte de a o dovedi va fi necesar să deosebesc diverse tipuri posibile de „tablouri" în sensul unor opere de artă picturală, pentru a evita generalizări premature. În acest fel voi izbuti să evidenţiez construcţia operei picturale şi a variantelor ei posibile.

§ 1. *Tablouri cu „temă literară"*

Să privim *Cina cea de taină* a lui Leonardo da Vinci. Deosebim în acest tablou o serie de elemente componente care apar în mod necesar într-un anume *tip* de tablouri, şi de care mă voi ocupa în primul rînd.

a) Mai întîi trebuie reţinută în opera amintită însăşi „cina", prin urmare o anumită *situaţie existenţială figurată în tabloul însuşi,* care împlineşte o anumită clipă dintr-o acţiune determinată. Această situaţie este pentru noi *prezentă în tablou,* dar nu în felul în care ar fi fost dacă noi înşine am fi participat odinioară la „cina cea de taină". Parcă vedem persoanele, lucrurile şi obiectele casnice, totuşi nu putem afirma că ar fi prezente pentru noi *corporal, ele înseIe,* deopotrivă cu obiectele reale care ne înconjoară nemijlocit, ca de pildă acel obiect atîrnat pe perete şi alcătuit din pînză şi culori, pe care l-am denumit „pictură", sau alte lucruri aflătoare în odaia în care e atîrnată pictura.

Încercînd să surprindem mai exact deosebirea dintre modul în care pe de-o parte ne este dată pictura iar pe de alta situaţia existenţială reprezentată „în tablou", ne poate uşor încolţi în minte un gînd care să ne ducă pe o cale greşită. Fireşte, ar putea obiecta careva, situaţia existenţială reprezentată în tabloul lui Da Vinci nu este şi nu poate să ne fie dată nouă — celor care contemplăm tabloul — în mod nemijlocit, în „original". Ea a avut loc odinioară, acum peste 1900 de ani, şi atunci a fost dată pe cale perceptivă celor ce-au participat la ea, apoi s-a pierdut, odată pentru totdeauna, şi nu ne mai poate fi

restituită, nu poate deveni prezentă, nici prin observaţie directă, nici prin amintire. Putem să ne-o *închipuim* concret dar numai mijlocit, putem într-o măsură oarecare s-o actualizăm, dar nu va mai fi niciodată riguros *prezentă*.

Toate astea sînt bineînţeles adevărate. Dar nu m-am referit la acea situaţie existenţială care a avut loc în mod real cîndva, atunci cînd am afirmat că în tabloul *propriu-zis* este prezentă pentru noi o situaţie existenţială dată. Situaţia existenţială prezentă pentru noi în tablou poate că urmează să „reproducă" acea situaţie petrecută cîndva, s-o „imite" — cum s-ar fi exprimat poate Aristotel — dar în raport cu ea este ceva nou, ceva ce o „reproduce", ceva ce este numai „imaginea" ei, dar nu ea însăşi. Cînd privim acum tabloul, exclusiv această situaţie existenţială, reproducînd-o pe cea de odinioară şi fiind o imagine a ei, ea este prezentă pentru noi, de parcă am avea-o „în faţa ochilor", cu toate că nu se găseşte acum în încăperea, în sala unde sîntem, în modul în care se află în ea scaunele sau masa la care stăm, întrucît nu ocupă un loc, nu ocupă o parte din spaţiul camerei, cum se întîmplă cu masa şi cu scaunele. Ea se petrece parcă într-un spaţiu cu totul *diferit*, spre care accesul ni-l deschide pictura. Fapt e că putem s-o „contemplăm" ori de cîte ori dorim, şi de fiecare dată ca pe ceva identic, acelaşi, total *neschimbat* [1] în existenţa sa şi în însuşirile sale. Este ceea ce, în mod obişnuit, poartă numele de *subiectul* tabloului.

Modul în care ne este oferit acel *subiect* al tabloului se deosebeşte de modul pur empiric în care ne este oferit un obiect prezent corporal, mai întîi prin aceea că respectiva situaţie vizibilă „în tablou" ne este accesibilă pe planul cunoaşterii *exclusiv* sub aspect vizual, deşi nu ne este dată *exclusiv* cu proprietăţile sale vizuale, cum ar fi tentat să afirme în pripă cineva. Totuşi — spre deosebire de tabloul respectiv — situaţia existenţială nu poate să ne fie relevată pe baza altor date senzoriale decît a celor

[1] În cazul în care pictura nu suferă schimbări.

vizuale. Rămîne fără nici o consecinţă împrejurarea că din situaţia existenţială în discuţie, cea reprodusă de tablou, fac parte oameni şi lucruri care, ţinînd seama de însuşirile lor, ar trebui să ne poată fi accesibili şi prin *alte* feluri de percepţii — ea cuprinde, de pildă, oameni care vorbesc, prin urmare emit anumite sunete, pe masă se află feluri de mîncare care au o anumită temperatură sau un anumit gust. Dar lucrurile şi oamenii prezenţi pentru noi în tablou — aşa cum *sînt* ele în tablou — nu le putem nici auzi, nici atinge, nici gusta. Ar fi cu totul imposibil să presupunem sau să pretindem un asemenea lucru. Doar dacă am părăsi „realitatea" *pusă în evidenţă* în tablou şi — în măsura în care ar fi cu putinţă — ne-am integra acelei situaţii existenţiale de mult dispărute, am putea lua în mînă pîinea de pe masă, i-am putea simţi asperităţile pipăind-o, şi i-am simţi gustul, muşcînd din ea o bucată. Toate acestea rămîn totuşi *în afara* tabloului, după cum nu este adevărat nici că în tablou vedem numai culori, lumini şi umbre şi nu lucrurile pe care le reprezintă ; iată o problemă la care am să revin numaidecît. Totuşi unele posibilităţi de percepţie vizuală[1] — presupunînd chiar că în cazul nostru ar fi vorba de acest tip de percepţie — rămîn pentru noi inaccesibile atunci cînd privim tabloul. În cadrul percepţiei vizuale simple a unui obiect, putem de pildă să-l percepem de la distanţe diferite şi — în anumite limite — să ne apropiem de el deajuns de mult. Atunci, obiectul perceput nu numai că ni se pare de dimensiuni mai mari — conform cu legile perspectivei — dar îşi dezvăluie şi diferite proprietăţi şi amănunte care, de la distanţă încetează să ne mai fie accesibile. Faptul se referă şi la alte detalii ale obiectului pe care l-am denumit „pictură". De pildă forma diverselor pete de culoare sau a pigmenţilor de pe suprafaţa pînzei (mai cu seamă cînd pictura nu este perfect netedă ci

---

[1] Contemplarea unui tablou este fundamental diferită de simpla percepţie vizuală, fapt cu totul neluat în consideraţie de St. Szuman în lucrarea sa intitulată *O oglądaniu obrazów* („Despre contemplarea tablourilor"). Compară mai jos cu § 8.

prezintă anumite inegalități sau îngroșări evidente) ni se arată într-un fel sau în altul, în funcție de locul unde ne aflăm cînd privim tabloul. În schimb, de lucrurile *reprezentate* în tablou, și care fac parte din situația existențială dată, nu ne putem apropia suficient de mult. Oricît am dori s-o facem, chiar dacă ne-am lipi nasul de pînză (presupunînd că ne putem exprima în acest fel), obiectele respective rămîn la aceeași distanță, pentru noi inaccesibile, în fapt *mereu* aceeași, la care au fost „zugrăvite". Intervine o singură diferență și anume că odată le vedem mai bine — atunci cînd ne așezăm la o distanță *corespunzătoare* de tablou — iar altădată le vedem mai prost, și anume cînd ne aflăm prea aproape sau prea departe de el. Dar niciodată nu le putem atinge. Dacă ne apropiem excesiv de mult de tablou, obiectul reprezentat încetează să mai existe pentru noi, mai exact *nu-l mai vedem*, și în locul lui se ivește o porțiune de pînză sau de hîrtie acoperită de o vopsea. De fapt, trebuie să contemplăm „pictura" de la o distanță relativ puțin variabilă, pentru ca obiectele și oamenii reproduși să ne fie oferiți — ca să zicem așa — în mod „adecvat". Dacă ne deplasăm prea mult spre dreapta sau spre stînga, sau prea în fund, ori încetăm cu totul de a vedea lucrurile *figurate* în tablou, ori le vedem într-o manieră evident schimbată ; în locul lor se ivește în racursi, datorită perspectivei, o anumită „pată" de culoare de pe suprafața picturii. Dacă ne deplasăm aproximativ în cuprinsul anumitor limite, faptul nu exercită nici o influență asupra obiectelor din tablou : le vedem mereu *din aceeași parte și cu aceleași însușiri.* Așadar deplasările privitorului în spațiul din fața tabloului influențează în mod limpede simpla percepere a respectivului obiect (a picturii atîrnate pe perete), căci îl vedem dintr-o altă perspectivă, din altă parte și cu o altă înfățișare. În schimb, obiectele reprezentate în tablou ni se arată numai dintr-o anumită parte și de la o anumită distanță, anume aceea pe care a ales-o și a stabilit-o pictorul odată pentru totdeauna. Ceea ce bineînțeles nu exclude faptul că *le vedem* ca pe obiecte *tridimensionale,*

într-un fel delimitate *din toate părţile*, ocupînd spaţiul *reprezentat* în tablou. Dar tocmai faptul că se întîmplă astfel şi că orice încercare de a le privi din altă direcţie, eventual „din spate", ne apare din capul locului ca lipsită de sens, ne arată cel mai bine, că modalitatea în care ne sînt date, cînd contemplăm tabloul, se deosebeşte radical de cea perceptivă, cu toate că în mod sigur nu le sesizăm nici cu închipuirea şi nici în memorie, ci cu întreaga lor actualitate şi concreteţe, atît de caracteristică pentru percepţie ; că receptarea lor se produce pe o bază perceptivă în special vizuală a respectivului obiect, pe care-l numim pictură. Cum de e posibil acest lucru, iată o problemă pe care va trebui s-o cercetăm mai îndeaproape. [1] Pentru moment important este doar să arătăm atît asemănările cît şi deosebirile dintre cele două modalităţi în care ceva ne este dat : cea pur perceptivă şi cea în care „vedem" pe tablou obiectele reprezentate în el. De aceste deosebiri este legată deosebirea dintre pictură, ca obiect real, şi tablou cu lucrurile reprezentate în el.

b. De *subiectul* tabloului, în sensul discutat pînă acum, se cuvine diferenţiată, aşa cum s-a mai remarcat, situaţia existenţială care efectiv a avut loc cîndva şi s-a pierdut pentru totdeauna. Acea situaţie existenţială reală cîndva este doar „reflectată" în tablou, aşa cum m-am exprimat (vezi : *Das literarische Kunstwerk*, § 37, p. 24 şi următoarele). Bineînţeles că *mijloacele* de reflectare sînt cu totul diferite în opera picturală faţă de cea literară. Dar *funcţia* „reflectării" (reprezentării) pe care o îndeplineşte situaţia existenţială înfăţişată în tabloul însuşi, în raport cu situaţia care s-a petrecut cîndva, este aceeaşi ca într-o operă literară. Acea situaţie existenţială „reflectată" şi de mult dispărută *nu aparţine operei picturale*, este faţă de ea principial *transcendentă*, indiferent dacă sau în ce măsură ne îndreptăm asupra ei atenţia contemplînd tabloul, datorită funcţiei de a reflecta pe care o îndeplineşte

---

[1] Voi reveni la ea spre sfîrşitul acestor consideraţiuni, în mod mai precis.

subiectul tabloului [1]. Tocmai acest considerent face ca, cel puţin într-un anumit sens, să luăm acest tablou drept tablou „istoric". Iar acea situaţie existenţială reală, dar de mult dispărută, doar „reflectată" într-un tablou, o putem numi *temă istorică.*

c. Deocamdată însă doresc să fac abstracţie de funcţia reflectării îndeplinită de *subiectul* tabloului şi să mă ocup exclusiv de situaţia reprezentată chiar *în tablou* şi constituind o componentă a lui. Există tablouri din care funcţia reflectării lipseşte, dar în schimb apare o anumită situaţie concretă şi mai ales una existenţială (de pildă cînd într-un tablou oarecare „vedem" cum un bărbat cuprins de mînie se năpusteşte asupra altuia şi tocmai ridică braţul pentru a-l lovi, şi cînd totodată avem conştiinţa netă că „scena" reprezentată nu a avut loc niciodată în realitate). Situaţia concretă şi mai ales existenţială, *reprezentată în tablou,* şi care ni se înfăţişează pe cale vizuală am s-o denumesc „tema literară" a tabloului. Ea reprezintă *o fază,* un moment a ceva ce, luat în totalitatea sa depăşeşte, ca să zicem aşa, ceea ce este efectiv reprezentat în tablou, o fază a ceva ce s-ar putea nara, ca o „poveste" întreagă, doar prin cuvinte. Sau altfel spus, „tema literară" ne duce în *mod necesar* dincolo de tablou, pretinde — ca să zicem aşa — o dezvoltare într-un proces desfăşurat în timp. Cu ajutorul mijloacelor exclusiv picturale acest proces nu poate fi adus pînă la o desfăşurare totală, dacă, într-adevăr, ne limităm la un *singur* tablou [2] de acest fel. Dacă în timp ce contemplăm tabloul, dorim să desfăşurăm pînă la capăt acest proces, trebuie s-o facem în gînd sau să-l narăm. Dacă ne străduim să nu ne abatem de la ceea ce este reprezentat în tablou, să nu adăugăm şi să nu schimbăm nimic, ajungem curînd în-

---

[1] În acelaşi fel transcedent faţă de tablou este oricare obiect (să zicem omul) pe care îl „reflectă" obiectul reprezentat în tablou, de pildă adevăratul Ştefan Bathory faţă de Bathory reprezentat în tabloul lui Matejko, *Bathory la Pskow.*

[2] Numai în spectacolul cinematografic, ajunge un proces de acest fel la o dezvoltare completă, de aceea arta cinematografică se află la hotarul dintre literatură şi pictură.

tr-un impas. Tema literară a tabloului ne oferă *într-o măsură foarte redusă* indicaţii privitoare la evenimentele anterioare sau ulterioare în raport cu situaţia reprezentată ; ne dă doar un imbold de a depăşi, de a trece dincolo de ceea ce este figurat şi a ne *îndepărta* de tablou, pentru ca după o anumită desfăşurare a fazelor anterioare şi ulterioare să ne *înapoiem* din nou la tablou şi să înţelegem ceea ce este reprezentat în el, dacă nu complet, măcar mai bine decît o putem face prin simpla lui *contemplare*. *Nota bene* : în mare măsură înţelegerea aceasta se referă nu la momentele *picturale* ale tabloului ci la aspectul lui „literar". Dacă, de pildă, lăsăm de-o parte legenda privitoare la Iisus pînă într-atît încît s-o excludem cu totul din conştiinţa noastră, atunci cînd îl contemplăm, tabloul lui Da Vinci ne va înfăţişa cu totul altceva decît ceea ce „trebuie" să înfăţişeze, ţinînd seama de titlul său. Atunci nu i-am mai vedea pe Iisus şi pe discipolii săi adunaţi cu prilejul ultimei lor cine, şi nici n-am concepe împărţirea pîinii şi a vinului în sens creştin, ci am avea în faţa noastră, în cel mai bun caz, o adunare de bărbaţi de vîrste diferite, la o masă comună, iar gesturile şi expresia feţelor lor ar fi pentru noi greu inteligibile sau nu le-am înţelege deloc. Dar pînă şi atunci tabloul cercetat ar conţine o anumită temă literară, deşi una cu totul *diferită* de aceea care apare cînd cunoaştem povestea lui Iisus şi cînd, datorită *titlului* purtat de tablou, sîntem dinainte predispuşi să privim un anumit moment al întîmplării. În *ambele* aceste atitudini posibile avem de-a face cu „preistoria" întîmplării reprezentate de tablou, o preistorie al cărei parcurs nu ne este înfăţişat. Atîta doar că în primul caz începem cu *această preistorie* (cunoscută nouă dinainte), că ne apropiem de tablou cu această cunoaştere şi *în baza ei* încercăm să-l înţelegem, pe cînd în al doilea caz sîntem dependenţi *exclusiv* de tablou şi nevoiţi să-i deducem preistoria în baza lui însuşi. E firesc să existe, pe lîngă două atitudini diferite faţă de un tablou, şi două *tipuri* posibile *de tablouri* : 1. tablouri „istorice" în sensul strict al acestui termen, la care se ştie că vor fi contemplate pe temeiul cunoaşterii unei anumite „istorii" şi care ilus-

trează această istorie într-o anumită fază a ei; şi 2. tablouri avînd doar o „tematică literară", inteligibile şi fără cunoaşterea „preistoriei", şi a căror „preistorie" este definită exclusiv de detaliile temei literare şi a reprezentării ei picturale în tablou. Aceste două tipuri bineînţeles nu epuizează toate variantele de tablouri posibile.

Faptul că tablourile istorice sînt pe deplin inteligibile numai dacă au un titlu informativ corespunzător şi dacă sînt contemplate în baza unei „preistorii" comunicate nouă *literar*, ne arată cît se poate de limpede că tablourile de acest fel nu constituie pe deplin opere *independente* ale artei *picturale* [1], ci opere care, pentru constituirea şi înţelegerea lor multilaterală, pretind mijloace de reprezentare nu numai picturale ci şi de alt fel. De aceea nu este de mirare că în epocile suprasaturate de pictură istorică, se poartă de obicei o luptă acerbă împotriva aşa-zisei „literaturi" în pictură şi se lansează lozinca picturii „pure". Ţinînd seama de posibilităţile şi de valoarea operelor de pictură pură, lozinca aceasta nu pare nefundată. Întrebarea care se pune este doar cît de departe se poate ajunge. Şi mai ales dacă este acceptabil ceea ce susţin formaliştii puri şi reprezentanţii aşa-numitei picturi „abstracte", care nu numai că resping pictura is-

---

[1] Doamna K. Wróblewska mi-a atras atenţia că este nedreaptă afirmaţia mea cu privire la lipsa de independenţă a tuturor tablourilor istorice. După părerea ei, atunci cînd tabloul istoric este în aşa fel compus în momentele sale pur picturale încît nu-i lipseşte nimic în vederea constituirii valorii sale ca operă de artă picturală, această lipsă de independenţă dispare. Nu contest că asemenea tablouri istorice sînt posibile şi nu intenţionez să denigrez capodoperele picturii istorice. Totuşi, teza privind lipsa lor de independenţă trebuie menţinută, întrucît cu toate înaltele lor valori *picturale* ca opere de artă, aceste tablouri nu sînt pe deplin inteligibile şi nici nu pot fi percepute estetic în întregime doar sub aspectul lor pur vizual. Dimpotrivă, tocmai partea vizuală (imaginile obiectelor reprezentate) este în aşa fel structurată, încît îi pretinde privitorului o completare cu momente care trebuie într-un fel *presupuse*, explicate prin cuvinte. Dacă, păstrîndu-şi valoarea picturală, nu ne-ar cere să depăşim conţinutul obiectelor reprezentate în tablou cu mijloace picturale, atunci abia ar fi opere de artă independente.

torică, nu numai că cer înlăturarea oricărei „teme literare“, dar doresc să fie exclusă din tablou orice reprezentare *obiectuală*. La această chestiune am să revin.

d. Într-un tablou, tema literară nu este reprezentată *direct*. Ea decurge oarecum din reprezentarea unor obiecte (lucruri şi oameni), care trebuie să fie redate într-o ordine anumită şi cu proprietăţile lor corespunzătoare. Că tema literară şi obiectele (lucruri, oameni) reprezentate în tablou constituie două componente *diferite* ale acestuia, reiese limpede din faptul că există tablouri lipsite de o temă literară şi în care totuşi sînt reprezentate anumite obiecte. Aşa stau lucrurile cu „naturile moarte“, de pildă. Dar nici într-un „portret“ în care, cum vom vedea numaidecît, funcţia „reflectării“ (a „reprezentării“) joacă un rol esenţial nu există o temă literară. Bineînţeles şi în acest fel de tablouri „se întîmplă“ uneori ceva cu obiectele reprezentate (de exemplu persoana portretizată e „aşezată“ lîngă masă, fructele „stau“ într-un vas de sticlă). Dar acest „se întîmplă“ se reduce de fapt la aceea că obiectele reprezentate ne sînt înfăţişate ca avînd o poziţie anumită în spaţiu şi în raport cu alte obiecte reprezentate, ceea ce deseori nu poate fi evitat [1]. Reprezentarea *unei teme* literare pretinde însă ceva mai mult. În majoritatea cazurilor ea pretinde o *serie* de concretizări ale căror stări reprezentate sînt de asemenea natură încît toate împreună produc una şi aceeaşi *întîmplare*, un acelaşi *fapt*, o aceeaşi *situaţie* constituind faza culminantă a unei anumite istorisiri. Tema literară este de obicei o întîmplare din viaţa *omenească* sau măcar o anumită întîmplare sau un proces din *natură* (de pildă o furtună pe mare), însă interpretată drept lumea *înconjurătoare a omului*, drept acel ceva cu care în viaţă ne luptăm sau doar ne aflăm în contact. Esenţial rămîne

[1] Există totuşi portrete lipsite pînă şi de aşa ceva, de pildă numeroase portrete ale lui Rafael. Există portrete în care „obiectele înconjurătoare“ lipsesc; nici măcar spaţiul tridimensional, delimitat de anumite lucruri (cum ar fi pereţii odăii), nu este proiectat. Portretul se reduce atunci la un „cap“ pe fond alb (vezi desenele în creion, în sangvină etc.).

însă că această întîmplare — chiar dacă se petrece doar într-unul din obiectele reprezentate, de pildă e deznădejdea pusă în evidență pe chipul cuiva — constituie nu numai o componentă oarecare a tabloului, ci componenta cea mai importantă structural în respectiva operă de artă (chiar dacă nu și pe plan estetic), componenta despre care „e vorba în primul rînd", asupra căreia trebuie să se concentreze atenția subiectului-contemplator și să se sprijine principala valoare emoțională a percepției estetice. Alte componente ale operei îndeplinesc față de aceasta diverse funcții subalterne și complimentare, ceea ce nu exclude faptul că și ele introduc anumite valori în opera de artă. Tema tabloului însă nu trebuie s-o „acopere". Numai în acest caz avem de-a face cu un tablou cu „temă literară" în sensul strict al acestui cuvînt. Dacă lipsește o asemenea întîmplare care să îndeplinească în operă un rol „central", atunci tema literară dispare, rămînînd doar obiectele reprezentate (lucruri sau oameni) într-o stare anumită.

Obiectele reprezentate trebuie să fie totuși de un fel deosebit, dacă urmează să apară ca o componentă a tabloului. Trebuie să dețină niște proprietăți „vizuale" de asemenea natură, încît în ele să se poată constitui un obiect unitar sau mai multe asemenea obiecte, sau cel puțin acele proprietăți care să se poată „exprima" pe cale vizuală. Așa de pildă, o stare de spirit a persoanei reprezentate în tablou (să zicem bucuria) nu este în sine ceva vizual și de aceea nu poate fi redată în tablou *direct*; ea apare într-o așa-numită „expresie a feței" (sau în mișcările întregului corp), care la rîndul său depinde de proprietățile vizuale ale chipului omenesc. Apa „pură" poate fi arătată într-un tablou doar prin culori potrivite sau în anumite tonuri de lumină. Dar aerul „pur" este deosebit de greu de reprezentat cu mijloace strict picturale, fără să mai vorbim de ceea ce este perfect transparent. Proprietățile nevizuale ale lucrurilor nu pot fi deloc reproduse într-un tablou, sau pot fi redate numai *mijlocit* — și doar dacă se constituie ca obiecte unitare

în ceea ce priveşte proprietăţile vizuale[1]. De pildă nu poate fi „pictat“ mirosul de carne stricată, dulceaţa zahărului, sau umiditatea apei, adică toate acestea nu pot fi redate efectiv şi nemijlocit cu mijloace strict picturale. Bineînţeles, apa valurilor mării, zugrăvită de un pictor bun nu este ceva „uscat“ şi nici ceva ce din punctul de vedere al proprietăţilor uscat-umed nu ar fi *nedefinit* sau cu totul *lipsit* de asemenea însuşiri. Dacă apa este pictată bine ni se pare udă. Dar umiditatea ca atare nu *este vizibilă direct* şi în genere, la drept vorbind nu este *văzută*, ci este *coreprezentată* cu ajutorul culorilor şi al formelor colorate. Uneori, nici o asemenea coreprezentare nu reuşeşte şi unii ar fi tentaţi să spună atunci că marea de pe tablou este „prost pictată“.

În cazul unei reprezentări „bune“, pe tablou nu sînt însă „pictate“ doar „obiecte vizuale“[2], doar fantome vizuale (cum ar putea cineva să-şi închipuie) ci dimpotrivă — *obiecte dimpreună cu materialitatea lor* şi dimpreună cu multiplele lor determinări calitative; dar ele sînt receptate *din perspectiva* proprietăţilor lor vizuale şi sînt reprezentate cu proprietăţi de alt soi numai în măsura în care acestea din urmă pot fi reprezentate odată cu proprietăţile vizuale. Totuşi ele se deosebesc de obiectele materiale din natură prin aceea că, din anumite puncte de vedere — ca gust, miros, temperatură şi aşa mai departe — rămîn *cu totul* nedeterminate. Ele conţin, cu alte cuvinte, unele „zone de indeterminare“. Dar la asta am să mai revin (vezi şi § 11).

Totuşi, obiectele reprezentate în tablou cît şi tema sa literară, la a cărei determinare acestea participă, nu constituie părţile adevărate, componentele reale ale picturii ca obiect real, atîrnat pe perete, ci sînt doar componente ale „tabloului“ ca operă de artă. Sînt construcţii pur in-

---

[1] Compară şi cu lucrarea lui W. Schapp, *Beiträge zur Phänomenologie der Wahrnehmung*, Halle, 1912.

[2] Despre „obiectele vizuale“ vezi şi E. Hering, *Physiologie der Farbenempfindungen*, de asemenea H. Hofmann, *Untersuchungen über den Empfindungsbegriff*, „Archiv f.d.ges. Psychologie“, vol. 26.

tenţionale, care se constituie în componente de alt tip ale „tabloului", respectiv ale picturii, şi care raportate la acestea, precum şi raportate la anumite operaţii de reflectare conştientă (intenţională) ale autorului şi respectiv privitorului sînt existenţial-relative. Acel ceva în care respectivele componente se constituie formează un nou element al tabloului, şi anume *imagini vizuale-perceptive*, reconstruite în tablou.

e. Aceste *„imagini vizuale perceptive"* sînt definite aproape univoc prin selecţia şi dispunerea petelor de culoare, prin linii, pete mai deschise sau mai închise, care-şi au baza ontică în proprietăţile corespunzătoare reale ale picturii. Modul în care e definită una şi aceeaşi „imagine" prin intermediul culorilor, siluetelor, liniilor, luminilor şi umbrelor mai poate varia şi în funcţie de „tehnica" adoptată de pictor în respectivul tablou. Dar independent de asemenea deosebiri posibile, în *oricare* tablou în care sînt reprezentate nişte obiecte [1] există „imagini vizuale" şi acestea trebuie să existe neapărat, întrucît ele constituie *unicul* mijloc pictural care permite reprezentarea de obiecte şi de situaţii concrete. În ansamblul tabloului ele reprezintă un element component care — aşa cum vom arăta — joacă un rol artistic esenţial. Pentru a înţelege însă ce fel de element component este şi care sînt modificările sale posibile, trebuie — mai înainte de orice — să se treacă la examinarea oricît de sumară a „imaginilor" acolo unde sînt percepute cu structura lor primordială [2].

---

[1] Dacă orice tablou trebuie să reprezinte concret anumite lucruri este o întrebare care va fi examinată mai tîrziu. Ea se leagă de diverse teorii exprimate de adepţii aşa-numitei picturi abstracte.

[2] Există pe această temă cercetări amănunţite şi subtile. În afară de studiile unor fenomenologi (Husserl, W. Conradt, Schapp, Heinrich Hofmann, Conrad-Martius, O. Becker, Ingarden, din rîndul psihologilor D. Katz) se mai găsesc în *Kunstgeschichtliche Kunstbegriffe*, 1936, de H. Wölfflin, consideraţii în care autorul are neîndoios în vedere „imaginile vizuale", cu toate că nu a ajuns la noţiunea clară de „imagine" şi nici la rolul ei de com-

Atunci cînd văd o bilă vopsită în roşu pe o masă de biliard verde, cu toate că nu mă ocup în mod special de acest obiect şi nu am — limpede — conştiinţa existenţei sale — înregistrez un fenomen vizual. Ba mai mult, dacă m-aş ocupa de el, tocmai datorită acestui lucru desfăşurarea liberă a perceperii bilei ar fi dereglată şi n-aş mai recepta-o ca pe obiectul specific al percepţiei mele. Dacă însă mă concentrez în continuare exclusiv asupra bilei şi doar indirect mă străduiesc să conştientizez limpede imaginea înregistrată, atunci în cîmpul meu vizual apare ceva ca un disc rotund, în diferite nuanţe de roşu, care trec necontenit unele în altele. Într-o parte a respectivului disc apar grupate nuanţe mai deschise, într-altă parte mai închise, amestecate cu alte „tonuri" de culoare (de pildă violet, verzui, mai mult sau mai puţin aprinse etc.). Cînd închid ochii, dispare discul odată cu mediul său colorat, dar nu încerc sentimentul că şi bila însăşi ar fi încetat să mai existe, aşa cum încetează să existe respectivul fenomen vizual. Cînd deschid iarăşi ochii, văd *aceeaşi* bilă de mai înainte (dacă între timp n-a fost luată sau înlocuită cu alta), dar viziunea discului este *cu totul nouă*. Dacă îmi apropii capul de bilă o văd mai bine, mai clar, dar prin asta ea nu se schimbă ; acest „mai bine" şi „mai clar" ţine de faptul că respectivul „disc colorat" pe care-l receptez văzînd bila, devine acum nu numai mai mare în comparaţie cu cel precedent, dar în cuprinsul limitelor sale avînd nuanţe mai diversificate, parcă mai saturate. Dacă mă îndepărtez, „discul" se micşorează, dacă aplec capul — alunecă în direcţie opusă în cîmpul meu vizual. Un fenomen identic are loc şi atunci cînd percep alte obiecte materiale. De pildă masa de biliard, a cărei tăblie o văd ca pe o suprafaţă dreptunghiulară, aşezată orizontal în spaţiu, o percep receptîndu-i „imaginea", care conţine în

---

ponentă a tabloului şi nici n-a descoperit structura în straturi a acestuia. Tot ceea ce voi spune aici despre „imagine" va constitui o prezentare mult simplificată a unor probleme azi în genere cunoscute în literatura epistemologică.

sinea ei un soi de trapez încărcat de culori diferite prin calitate, luminozitate şi saturaţie. Unele părţi ale „trapezului“, cele ale suprafeţelor mai înguste, sînt umplute de culori mai intense, suculente parcă, mai diferenţiate, altele de culori nediferenţiate.

Nu se poate afirma că „discul“ pe care-l receptez văzînd *bila* ar fi „plat“, în sensul strict al acestui cuvînt, dar nu este nici convex, după cum este convexă faţa întoarsă către mine a bilei. Mai degrabă s-ar putea spune că acel „disc“ tinde — ca să zicem aşa — să fie plat şi totodată, cum diversele lui părţi diferă între ele prin nuanţele culorilor dispuse pe suprafaţa sa, are tendinţa să indice convexitatea bilei. La fel şi acel „trapez“, pe care-l receptez văzînd masa dreptunghiulară de biliard, nu are tăblia plasată strict orizontal. Mai degrabă se poate spune că se înalţă „în sus“, de parcă partea mai îngustă ar fi aşezată mai sus decît cea mai lată, dar totodată prezintă parcă tendinţa de a marca poziţia orizontală a suprafeţei în care se desfăşoară. Cînd înconjur masa, văd *aceeaşi masă*, care nu se schimbă în însuşirile ei (are aceeaşi formă, aceeaşi culoare, aceeaşi netezime a suprafeţei, aceleaşi vine în structura lemnului etc.) ; pe cînd „trapezul“ se schimbă vizibil : nu numai că alunecă în cîmpul meu vizual, dar îşi modifică înfăţişarea preschimbîndu-se într-o multitudine de trapezoide mai mici sau mai mari. Tot astfel şi culoarea succesivelor „trapezoide“ îşi schimbă nuanţele, fiind mai intensă în unele părţi, în altele dimpotrivă mai stinsă, mai ştearsă. Fiecare dintre aceste multiple şi succesive „imagini“ îndeplineşte acea funcţie specială datorită căreia, atunci cînd o receptăm, simţindu-i parcă prezenţa, dar *fără* să ne concentrăm atenţia asupra ei, şi fără s-o analizăm, aşa cum procedăm în acest moment, nu numai că ne prezintă masa, ci *o fac vizibilă ca pe un obiect corporal*, avînd însuşiri calitative corespunzătoare, date nouă în mod concret. Fiecare dintre ele dezvăluie un obiect (bila, masa etc.), deţinător al unor proprietăţi concrete, parcă anume potrivite cu respectivele „imagini“ dar şi proprietăţi care nu sînt defel — dacă se poate

spune aşa — nişte repetări ale culorilor, formelor etc. care apar în anumite „imagini". Dimpotrivă, aici domneşte o divergenţă specifică între forma amintită a unei anumite „imagini" de pildă, şi forma unor lucruri văzute de noi mai concret printr-o multitudine de imagini individuale : de pildă un obiect ce ne este dat drept sferic, în imaginile percepute se iveşte doar cu înfăţişarea unui „disc" ; un obiect ne este dat ca o masă dreptunghiulară, iar majoritatea înfăţişărilor care apar ca imagini sînt romboidale sau trapeze. Doar atunci cînd privim masa exact „de sus", fixîndu-ne privirea într-un punct al unei perpendiculare care cade pe suprafaţa mesei în punctul de intersecţie al diagonalelor dreptunghiului ce-i reprezintă tăblia — numai atunci figura care apare în „imagine" este tot un dreptunghi, mai mare sau mai mic în funcţie de distanţa ochiului faţă de masă. Şi, cu toate că schimbîndu-se distanţa la care mă aflu de masă (respectiv de bilă) „imaginile" cresc (se lărgesc) sau se micşorează, obiectul *îşi păstrează* pentru mine *aceeaşi* dimensiune. Numai atunci cînd distanţa depăşeşte o anumită limită, ne miră cît „este" de mic obiectul respectiv — dar acel „este" are pentru noi sensul de „ni se pare". Sîntem convinşi că masa este atît de mare, cît o vedem de la o distanţă relativ redusă (de cîţiva metri) ; este mărimea ei „proprie", cum ştim în baza proporţiei din viaţa de zi cu zi [1]. Aceeaşi divergenţă apare şi la culori : între culoarea *unitară* a bilei roşii sau a mesei verzi şi nuanţele multiple dar alese în mod corespunzător ale „imaginilor" respectivelor obiecte. Este uimitor că tocmai atunci cînd conştientizăm diversele nuanţe de culori, ne este dată în „imagine" una şi aceeaşi culoare „unitară" a suprafeţei corespunzătoare obiectului structurat spaţial. Teoria perspectivei ne învaţă o serie de reguli precise după care trebuie să fie construite anumite imagini — „racursiuri" datorate perspectivei — în cazul în care prin ele urmează a fi înfăţişate obiecte cu pro-

---

[1] Psihologii se referă în acest caz la aşa-numitul *Konstanzgesetz*. (Legea constanţei / perceptive /)

prietăţi vizuale determinate. Contribuţia a numeroase generaţii de pictori europeni ne-a permis să luăm cunoştinţă de acele reguli şi totodată să le aplicăm în pictură. Activitatea pictorului constă — deşi nu exclusiv — tocmai în aceea că el reconstruieşte în cadrul tabloului cu mijloace picturale imaginile vizuale (deşi nu pur vizuale), dacă din capul locului tabloul este construit în aşa fel încît, în timpul contemplării sale, „să-i reprezinte" privitorului un obiect sau altul. Există felurite mijloace tehnice şi sînt posibile diferite modalităţi de reconstruire artistică a uneia şi aceleiaşi imagini, în scopul reprezentării unuia şi aceluiaşi obiect. Care sînt aceste modalităţi este o chestiune la care vom fi nevoiţi să revenim. Oricum imaginea vizuală, reconstruită în tablou prin mijloace picturale, este *unicul* mijloc care permite înfăţişarea concretă, reprezentarea în tablou a unor obiecte (lucruri şi oameni). Imaginile trebuie totodată să fie în aşa fel reconstruite, încît să nu atragă atenţia privitorului asupra lor, ci să fie doar conştientizate de el, pentru ca receptîndu-le el să poată vedea obiectele reprezentate. În funcţie de felul şi modalitatea reconstrucţiei imaginilor, ele i se oferă privitorului mai mult sau mai puţin pregnant, şi drept urmare joacă în ansamblul tabloului un rol artistic de o anume importanţă. Şi la această problemă voi reveni. Aşadar, de respectivele imagini depinde nu numai constituţia şi înfăţişarea obiectelor lucrurilor reprezentate în tablou, dar şi constituţia tuturor celorlalţi factori ai tabloului, ca de pildă: situaţia concretă, tema literară, raporturile calitative precum şi alţi factori ai tabloului pe care nu i-am luat în seamă pînă acum şi în special toate momentele importante pe plan estetic, „frumuseţea" sau „urîţenia" tabloului, puterea lui de sugestie, armonia, echilibrul etc. Imaginile vizuale sînt prin urmare factorul *constitutiv* cel mai important dintr-un tablou. În lipsa lor nici n-ar exista tabloul ca mod de reprezentare şi ca operă de artă [1].

---

[1] De un caz limită, în această privinţă, am să mă ocup în cursul expunerii mele.

După cum vedem, tabloul — cu sensul de produs artistic — şi anume un tablou de tipul celui examinat pînă acum — constituie o creaţie *cu mai multe straturi*, chiar dacă această stratificare nu este la fel de sesizabilă ca în cazul operei literare. Nu toate straturile dintr-o operă literară se ivesc şi într-un tablou, mai mult — într-un tablou stratul constitutiv decisiv este altul. De-asemenea, se prea poate ca multiplele straturi ale tabloului să nu ajungă tot atît de limpede prin percepţie la conştiinţa noastră cum se întîmplă în cazul unei opere de artă literară.

Bineînţeles că faptul se datorează unor cauze precise, la care voi reveni [1].

§ 2. *Portretul*

În tipul de tablou de felul celui analizat, există *trei* straturi diferite: a) imaginea reconstruită pictural a, b) obiectului ce apare reprezentat (obiect material), c) tema literară care indică, la rîndul ei, o „pre sau postistorie" mai mult sau mai puţin determinată a ceea ce este reprezentat *explicite* de tablou. Iar dacă tema urmează „să reflecte" şi anumite situaţii reale, atunci atît această temă cît şi obiectele care participă la ea sînt cuprinse în funcţia reflectării, care la rîndul său constituie un anumit moment al tabloului, moment care, din numeroase considerente, ar putea să aibă importanţă în ansamblul momentelor semnificative din punct de vedere estetic. Totuşi, nu orice tablou trebuie să fie construit astfel. Este posibil, aşa cum am mai menţionat, ca tema literară să lipsească cu totul, iar obiectele reprezentate în tablou să continue a-şi îndeplini funcţia de a reflecta anumite obiecte, transcendente în raport cu tabloul. Atunci avem de-a face cu un „portret", şi după cum se ştie, în cele mai multe cazuri sînt „portretizaţi" oamenii. Punînd ast-

[1] Vezi şi § 10.

fel problema, extind puțin noțiunea de „portret" față de sensul cu care e folosită de obicei. În mod obișnuit se vorbește de „portret" doar atunci cînd tabloul zugrăvește una sau mai multe *persoane*. Această limitare însă nu mi se pare a fi neapărat necesară, și drept urmare folosesc termenul de portret ori de cîte ori se manifestă funcția de reflectare a unor obiecte *precise, percepute ca individualități irepetabile* și cînd această funcție devine *funcția principală* a obiectelor reprezentate în tablou. Putem vorbi atunci totodată de portretul lui Adam Mickiewicz de pildă, sau al lui X, pe care l-am cunoscut în vreun fel, ca și de portretul muntelui Giewont sau al lacului Morskie Oko.

Pentru ca acțiunea funcției acesteia să reușească, obiectul concret reprezentat în tablou trebuie să *semene* cu obiectul real (transcendent față de tablou) și care de obicei, la contemplarea tabloului, nu este dat nemijlocit pe cale perceptivă. Asemănarea nu trebuie obținută în toate privințele, ceea ce nici nu ar fi posibil. Dacă este portretizat un om sau în genere o individualitate psihofizică, nu despre o asemănare față de niște trăsături pur fizice e vorba (de pildă de asemănarea trăsăturilor feței) ci — dacă se poate spune așa — de o asemănare „spirituală". Obiectul reprezentat trebuie să apară într-o imagine aleasă în așa fel, încît să evidențieze nu atît starea fizică momentană a respectivei persoane, cît trăsăturile trainice și esențiale ale caracterului ei. De aceea, un portret ar putea fi pînă la un punct *neasemănător* din punct de vedere exclusiv fizic cu o persoană anumită, și totuși să fie bun sau excelent prin aceea că surprinde o trăsătură psihică reală, caracteristică, a respectivei persoane, așa cum se întîmplă cu unele portrete expresioniste (vezi de pildă portretele lui Stanisław Ignacy Witkiewicz). Și invers : tabloul poate să reprezinte un obiect concret, foarte asemănător cu obiectul reprodus (cu modelul), și totuși ca „portret" să fie „prost", fiindcă n-a fost reprodus în el ceea ce este specific, propriu, ceea ce nu poate fi descris dar constituie o trăsătură spirituală caracteristică și irepetabilă a respectivei persoane. Portre-

tele inexpresive sînt moarte şi fără valoare nu numai în calitate de portrete, dar şi ca opere de artă.

Atît tema literară cît şi funcţia de ilustrare care apare în portret sînt în acest sens cu totul *neesenţiale* pentru tablou ca operă picturală *în general*, adică nu sînt indispensabile pentru ca ceva să fie un tablou. Faptul acesta apare limpede cînd privim portrete vechi ale unor persoane care ne sînt necunoscute, chiar şi ca nume. Prin urmare nu putem recepta cu adevărat tabloul prin funcţia sa de reflectare. Mai mult, în cazul informaţiei corespunzătoare, ea însăşi nepicturală, sîntem desigur pregătiţi să privim un „portret", dar funcţia de ilustrare (reprezentare) nu se poate dezvolta pe deplin şi rămîne în stadiul incipient, deoarece asemănarea obiectului ce apare în tablou faţă de obiectul reprodus nu se poate constitui deplin în mod *fenomenal*. De fapt, ca să apară fenomenul asemănării, nu este neapărat necesară o *comparaţie* conştientă a obiectelor asemănătoare între ele ; de obicei băgăm de seamă asemănarea fără să facem o comparaţie. Dar condiţia constituirii acestui fenomen este în orice caz cunoaşterea concretă, anterioară, a trăsăturilor obiectului reprodus. În cazul unui model *necunoscut*, funcţia reflectării nu poate să se exercite. Respectivul „portret" nu încetează din această cauză să fie nici tablou şi nici operă de artă, dacă din alte considerente este operă de artă.

Nota bene : nu este exclus ca anumite portrete, al căror model ne este necunoscut, să ni se pară totuşi asemănătoare cu modelul : anumite amănunte ale modului de a fi pictate, expresia „plină de viaţă" a feţei şi aşa mai departe, ne sugerează ideea că respectivul portret „trebuie să fie asemănător", deşi n-o putem verifica [1]. Această impresie poate fi obţinută într-o anumită măsură sub chipul unei asemănări potenţiale. Ni se pare că aproape *vedem* cum respectivul portret seamănă cu persoana portretizată. Portretul „face impresia" că parcă ar semăna într-adevăr. Aceasta are chiar şi o anumită

[1] Vezi anumite portrete ale lui Franz Hals.

valoare estetică la perceperea tabloului dat. Dar este mai degrabă un fenomen de excepţie, sau în orice caz neobligator, cînd contemplăm portrete vechi : aceste portrete rămîn pentru noi în primul rînd tablouri şi chiar opere de artă *bune*. Fenomenul asemănării potenţiale nu este aşadar nici el esenţial pentru tablou ca operă de artă. Asemănarea mai mică sau mai mare cu modelul este indispensabilă pentru funcţia reproducerii plastice, dar această funcţie nu stă în asemănare. Ea reprezintă doar baza pe care această funcţie se dezvoltă şi care face din tablou „un portret". Aşa cum remarca odată Husserl cu multă dreptate[1] faptul că un obiect seamănă cu altul, cum ar fi de pildă doi brazi care ar semăna între ei, nu înseamnă că unul ar fi tabloul celuilalt.

Ca să fie imaginea picturală a unui lucru (să-l reflecte), obiectul reprezentat în tablou nu trebuie să fie identic *(sosia)* cu cel pe care-l reproduce, deci cu modelul. Imaginea picturală este în sine, în modul său de a exista, în chiar esenţa sa, diferită de obiectul pe care îl reflectă, dacă acesta din urmă este real. Ea nu poate să ajungă la realitatea obiectului, nici la caracterul său de determinare univocă, deplină şi omnilaterală, la imanenţa determinărilor încorporate în el ; ea rămîne doar o aparenţă, sau mai bine zis un anume fel de reflectare a modelului, doar îl „imită", fără să incarneze în sinea sa determinările aparţinînd acestuia. Obiectul reprezentat în tablou — aşa cum vom vedea — este doar indicat în mod intenţional printr-o „imagine" vizuală reconstruită în tablou. Şi oricît de concretă ar putea să-i pară privitorului prezenţa sa, ea nu este nimic altceva decît simplă aparenţă, un fel de „fantomă", care nu poate exista în sine cu deplina corporalitate a determinărilor sale. Fără să fie modelul său, obiectul determină în funcţia sa de reproducere (reflectare) faptul că *el* simulează, ca să zicem aşa, a fi obiectul reflectat, simulează aşadar că ar fi o anumită persoană cu prezenţa ei corporală, exis-

---

[1] Vezi : E. Husserl, *Logische Untersuchungen*, t. II, partea a VI-a.

tenţă şi individualitate. „Îl joacă" doar pe altcineva, căutînd să marcheze totodată simpla sa existenţă-fantomă, simpla sa „existenţă reflectată". Dacă ne adîncim în contemplarea unui portret bun, o fotografie a unei persoane binecunoscute nouă, avem impresia că am întreţine parcă relaţii personale cu ea, într-atît de viu, de concret şi de autentic ni se pare omul din tablou. Dar niciodată nu se ajunge la o suprapunere totală, la o identificare cu persoana reprezentată. Se află aici un hotar de netrecut : de-o parte un om reprodus doar cu mijloace picturale şi ivindu-se în faţa noastră în portret — de cealaltă parte o realitate autentică şi irepetabilă, care poate fi doar reprodusă, „imitată" în tablou, dar niciodată cu adevărat incarnată.

§ 3. *Tabloul pur*

Dacă în cazul anumitor tablouri lipseşte atît tema literară cît şi funcţia reflectării[1], atunci tabloul se reduce la numai două straturi : 1) *„imaginea"* reconstruită, 2) *obiectul* înfăţişat concret prin imagine. În acest caz se poate ivi doar următoarea complicaţie : dacă obiectul care apare pe tablou este un om (sau luat în general un *individuum* psihofizic), trebuie făcută o distincţie între *corpul* său şi proprietăţile sale fizice pe de o parte şi stările psihice de moment pe care acestea le reflectă sau trăsăturile de caracter permanente ale omului figurat în tablou pe de altă parte. Întrucît în cazul acesta funcţia reflectării dispare, pentru acest tip de tablouri este cu totul neesenţial, dacă şi în ce grad obiectele şi situaţiile concrete care se ivesc în tablou seamănă cu acelea pe care le percepem efectiv în lumea reală. Desigur, trebuie

---

[1] Doresc să subliniez că mă refer la funcţia „reproducerii" (reflectării) în sens îngust şi precis, în care ceea ce este reprodus este o persoană *anumită* sau un anume obiect luat ca *individualitate* şi nu un om oarecare luat în general, un obiect sau un „peisaj" oarecare.

să fie păstrată aşa-numita de către mine „logică obiectuală“ [1], dacă în tablou urmează, in genere, să fie reprodus un obiect determinat.

Este vorba de următoarea chestiune : obiectele care ne sînt date prin experienţă (mai cu seamă pe calea simţurilor) sau ne sînt indicate prin axiome apriorice se împart în specii şi genuri, în funcţie de anumite momente supraordonate care apar în ele şi pe care le numim în mod obişnuit „tipuri“ generale. Aceste tipuri, măcar în unele cazuri, se ivesc în experienţă ca momente intuitive ale obiectului respectiv şi îl desemnează în mod caracteristic ca întreg. Respectivul moment pretinde ca în obiectul dat să apară o multitudine de proprietăţi (de momente calitative) care, armonizîndu-se oarecum între ele, duc uneori la apariţia momentului sintetic şi supraordonat : a momentului care constituie tocmai „tipul“ obiectului. Păstrîndu-se integritatea momentului tipologic al obiectului, respectivul grupaj poate să mai sufere unele modificări în privinţa proprietăţilor particulare care intră în componenţa sa. Ce schimbări sînt admisibile în anumite cazuri particulare este o problemă care necesită o cercetare aparte. Se pune întrebarea dacă, în acest caz, au loc schimbări pur empirice şi întîmplătoare, sau dimpotrivă se manifestă anumite legităţi neapărat necesare. E însă cert că în toate cazurile există o graniţă care nu poate fi depăşită, dacă tipul obiectului urmează a fi menţinut. Alte proprietăţi ale obiectului, care nu intră în componenţa acelui grupaj de proprietăţi, se pot schimba, în măsura în care modificările lor nu influenţează prea mult proprietăţile corelate nemijlocit de tipul obiectului. Regulile de interdependenţă dintre tipul de obiect şi grupajul de proprietăţi subordonate acestuia sînt — în genere — de natură *apriorică* (ceea ce înseamnă că sînt în mod necesar determinate de *calităţile* alcătuind

---

[1] Vezi : *Das literarische Kunstwerk*, § 52.

materia proprietăţilor luate în considerare[1]). În genere, nu sînt prea uşor de descoperit relaţiile dintre momentele calitative, care condiţionează nemijlocit un „tip“ anumit, independent de faptul dacă e vorba de relaţii exclusiv empirice sau de relaţii de esenţă. De obicei, luăm cunoştinţă de ele prin intermediul unor experienţe obţinute în mod întîmplător, şi anume, mai ales atunci cînd obiectul, datorită unor împrejurări, suferă modificări atît de adînci, încît limita schimbărilor admisibile este depăşită şi prin aceasta tipul însuşi ajunge să se modifice sau chiar să dispară. Acest fel de experienţe se obţin cel mai lesne la experimentări în artă. Practic vorbind, dacă într-un tablou intenţionăm să prezentăm un om care aparţine — aşa zicînd — „rasei albe“, sîntem nevoiţi să tragem consecinţele acestei decizii : din multitudinea de variante posibile ale trăsăturilor unui chip omenesc, pe unele se cuvine „să le desenăm“, iar pe altele să le omitem. Trebuie să reconstituim una din acele imagini în care trăsăturile feţii, „dictate“ parcă de tipul general al rasei albe, să apară concret pe tablou, ca proprietăţi vizibile ale acestuia, iar alte trăsături să nu apară deloc.

Dacă în timpul reconstrucţiei imaginilor din tablou, şi prin aceasta a reprezentării obiectelor de pe el, reuşim să păstrăm regulile unei „logici obiectuale“, atunci obiectul reprezentat se înfăţişază ca *sub specie* a tipului său general. Dacă însă proprietăţile pe care ne străduim să le surprindem în reprezentarea obiectului nu sînt selectate în mod corespunzător, dacă ele nu coincid cu tipul obiectului, atunci adeseori tipul respectiv nu este reprodus de tablou. Se mai poate întîmpla totuşi, ca utilizînd mijloace corespunzătoare, să izbutim pe de-o parte să înfăţişăm în tablou în mod concret tipul general al unui obiect oarecare, iar pe de altă parte să

---

[1] Termenul „aprioric“ nu trebuie identificat cu noţiunea kantiană „apriori“, legată de întreaga lui teorie a „subiectivităţii“ formelor sensibilităţii şi a categoriilor. Noţiunea kantiană nu face decît să împiedice orice încercare de a lămuri deosebirea dintre cunoaşterea apriorică şi experienţă (în special cu ajutorul simţurilor).

atribuim aceluiaşi obiect o serie de proprietăţi care nu aparţin — *idealiter* — grupajului de proprietăţi ale obiectului dat ; în asemenea cazuri se ajunge la reprezentarea în tablou a unui obiect nearmonizat[1], avînd o nonconcordanţă interioară, a unui obiect care — cum ar zice Husserl — se află într-o stare de „explozie" interioară. Pot exista diferite tipuri şi trepte de asemenea nonconcordanţe. Unele dintre ele nu stingheresc funcţia generală de reprezentare pe care o îndeplinesc imaginile reconstruite în tablou. În acest caz, în tablou apare un obiect individual, de un anume tip, avînd doar unele proprietăţi sau trăsături concrete în dezacord între ele. Asemenea nonconcordanţe pot avea uneori un farmec estetic deosebit, de dragul căruia au şi fost folosite în compoziţia tabloului. Alteori, însă, nonconcordanţa se întîmplă să fie atît de mare şi atît de bătătoare la ochi, încît nu numai că este lipsită de valoare estetică, dar face de-a dreptul imposibilă prezentarea în tablou a obiectului respectiv. Unitatea tabloului este prejudiciată şi doar folosirea unor mijloace artificiale de reprezentare dă o aparenţă de ceva, care datorită formei sale ar trebui să constituie o unitate, dar care se destramă, întrucît proprietăţile ce i-au fost atribuite îi distrug omogenitatea. Sau ca să ne exprimăm în alt fel : dacă imaginea reconstruită în tablou urmează să fie imaginea unui lucru omogen, a unui obiect de un anumit tip, atunci — nu atît datorită asemănării cu un obiect real, transcendent în raport cu tabloul, cît din considerentul unităţii obiectului, a armoniei sale interioare impusă de logica obiectuală — nu pot să se ivească la suprafaţa picturii pete de culoare în dezacord cu conţinutul respectivei imagini şi care implicit să-i altereze funcţia de a înfăţişa un obiect unitar. Se poate afirma acelaşi

---

[1] Armoniile sau disarmoniile interioare, prezentate concret în obiect, pot avea o semnificaţie estetică la perceperea tabloului şi uneori sînt şi folosite cu acest scop. Ele pot fi însă consecinţa unor greşeli de desen sau a unor greşeli în maniera de a picta. E o problemă la care voi reveni.

lucru referitor la obiectul reprezentat în tablou : dacă într-un anumit tablou urmează să fie arătat în mod concret un obiect de un anumit tip bine determinat, eventualele abateri („deformări"), prin care obiectul reprezentat se deosebește de alte obiecte reale de acest tip — date nouă de obicei prin experiență — pot merge doar atît de departe cît o îngăduie „logica obiectuală", adică atît cît este neapărat necesar pentru păstrarea identității tipului sau a integrității și unității lăuntrice a obiectului respectiv. Adeseori este greu de stabilit cît de departe pot merge abaterile de la „natură", deoarece cîteodată e vorba de legături strict empirice între diverse părți, respectiv între diverse proprietăți ale lucrurilor, care „urmează" să fie reprezentate în tabloul respectiv [1]. Nu încape nici o îndoială că tocmai granițele *pur* empirice (întîmplătoare) ale relațiilor dintre diferitele momente obiectuale pot fi adesea încălcate de către pictor, fără a fi distrusă unitatea și felul obiectului înfățișat concret în tablou. De pildă, pot fi pictați oameni sau în genere făpturi vii, cu două sau mai multe capete, cu două fețe sau cu niște proporții diferite față de cele care se găsesc *în medie* în natură (așa cum s-a întîmplat în arta greacă uneori ; vezi mai tîrziu de pildă la Rubens : într-un tablou de mari dimensiuni, reprezentînd o scenă din viața Caterinei de Medici și care se află la Luvru, o serie de femei au mai multe rînduri de sîni). *Deformări* de această natură, uneori mai puțin stridente, se ivesc în tablouri mai des decît ne-o închipuim. Ele nu rămîn în dezacord cu substratul tabloului ca atare. În fapt, trebuie ținut seama ca abaterile (deformările) obiectului reprezentat în tablou față de obiectul real corespunzător, să nu fie simple „greșeli" de desen, de pildă greșeli de perspectivă — pe scurt consecințe ale unei tehnici picturale defectuoase — ci deformări care

---

[1] Acest „urmează" nu trebuie căutat în intențiile pictorului în timpul lucrului, ele fiindu-ne în genere necunoscute și inaccesibile. „Urmează" își are substratul sensibil chiar *în tabloul însuși*, în genul și amănuntele reconstrucției imaginii din tablou.

decurg evident din voința artistului și îndeplinesc un rol pozitiv în compoziția artistică a tabloului[1]. Nu e vorba despre condiția ce asigură posibilitatea *existenței* tabloului, ci despre condiția asigurării sensului lui unitar artistic și despre *valoarea* lui deopotrivă artistică și estetică. Declarațiile pictorului în această chestiune nu sînt totuși suficiente, ele putînd fi deseori amăgitoare. Numai analiza exactă a tabloului însuși și a structurii sale artistice precum și a tehnicii picturale folosite pentru realizarea sa ne pot fi de folos în această problemă, cu toate că nu întotdeauna vom izbuti să ajungem la un rezultat univoc și pe deplin sigur.

§ 4. *Problema tablourilor fără de obiecte reprezentate*

Așa-numita deformare a realității nu poate merge însă prea departe — cum am constatat — dacă tabloul urmează să reprezinte anumite obiecte. În caz contrar, rezultă un tip cu totul diferit de operă picturală, care cu greu mai poate fi numită „tablou". Așa cum ne-o dovedesc diverse arabescuri, sau unele vitralii (de pildă faimoasele rozete în nava transversală din catedrala Notre Dame din Paris), iar în ultima vreme unele tablouri ale artei abstracte, pot exista opere picturale, ba chiar mari opere de artă, care nu *reprezintă* nici un fel

---

[1] O chestiune aparte în cadrul problemei „deformărilor" constă în întrebarea, ce fel de deformări sînt posibile și recomandabile, cînd e vorba de utilizarea unui *stil* deosebit în reprezentarea obiectelor din tablou, de pildă acelea care determină deosebirea între maniera „naturalistă" și „nenaturalistă" de a picta. Evident, ea mai depinde și de tipul respectivei arte nenaturaliste. Fără elucidarea acestor probleme de amănunt nu poate fi lămurită chestiunea prin ce se deosebește arta naturalistă de cea „nenaturalistă". Totuși pentru noi în clipa de față esențială rămîne doar problema că în construcția generală a tabloului se pot ivi „deformări", iar limita pînă la care pot ajunge depinde de „logica obiectuală".

de lucruri sau oameni şi care — aşadar — nu reconstruiesc nici un fel de imagini ale unor obiecte, în sensul strict al cuvîntului. Indiferent dacă au o valoare artistică mare sau redusă, asemenea tablouri sînt în orice caz opere de artă picturală şi se cuvin analizate ca atare. Trebuie însă examinată cu toată atenţia problema dacă ele pot fi alăturate celorlalte tipuri de tablouri, sau dacă nu constituie mai degrabă un caz limită, înrudit cu opere aparţinînd unei cu totul alte arte, de pildă arhitecturii. În acest scop, trebuie pe de-o parte să analizăm ceva mai îndeaproape tabloul în sensul definit la prezentarea tipurilor 1—3, iar pe de altă parte să lămurim definitiv problema deosebirii dintre pictură, ca obiect real şi concret, şi tablou în sens estetic. Voi începe cu prima chestiune.

§ 5. *Imaginea reconstruită în tablou şi modalităţile reconstrucţiei sale*

Tablourile pe care le-am analizat la § 3 au două straturi. Ele conţin : 1) obiectul reprezentat concret în tablou, 2) imaginea reprezentînd acelaşi obiect, reconstruită în tablou. Această distincţie ne oferă poate cel mai uşor de sesizat argument privitor la faptul că tabloul nu este identic cu pictura ca un anumit obiect real. În pictură nu există defel obiecte reprezentate (lucruri, oameni) şi nici imagini reconstruite. Există, în schimb, anumite părţi sau proprietăţi ale picturii care hotărăsc dacă şi ce fel de imagini reconstruite se pot constitui pentru privitor şi, drept urmare, dacă şi ce obiecte ajung să fie reprezentate în tablou. Aceste părţi (stratul pigmenţilor de culoare distribuiţi pe pînză, hîrtie sau lemn) şi proprietăţile picturii pe care le definesc, le creează pictorul în cursul activităţii sale artistice, iar produsul lui constituie o nouă stare a unui anumit lucru real şi este tot atît de reală ca şi acesta. Acel ceva care în produsul artistului constituie doar fundamentul său ontic

indispensabil, dar mai necesită pentru a se constitui deplin încă un fundament ontic — în privitor — este tocmai tabloul, în sensul teoriei artei. Prin esenţa sa el depăşeşte în diverse feluri realul, mai ales pentru că este alcătuit din straturi (obiect şi imagine) care pur şi simplu nu sînt conţinute de obiectul real numit pictură. Cu aceasta, ni se deschide în faţă sarcina de a defini modul de existenţă caracteristic pentru tablou. Că nu este pur şi simplu o realitate, decurge poate şi din argumentarea noastră de pînă acum. Numai atît însă ne-ar spune cu mult prea puţin. În cele ce vor urma se va vedea că termenul „tablou" mai denumeşte aici diferite alte obiecte, pentru a căror sesizare exactă sînt necesare alte diferenţieri. Pentru o mai bună orientare în construcţia tabloului nu este îndestulătoare diferenţierea pe care am stabilit-o între obiectul reprezentat şi imaginea reconstruită.

În primul rînd trebuie deosebite diversele roluri sau funcţii pe care le pot îndeplini elementele componente ale tabloului :

1. Mai întîi se poate vorbi despre simpla existenţă a componentelor tabloului în cuprinsul lui : fiecare componentă a tabloului îndeplineşte — dacă putem spune aşa — funcţia de a lua parte ca element în tablou, că este conţinută în el, că prin aceasta pur şi simplu *este*.

2. Fiecare componentă a tabloului sau fiecare moment al său contribuie la întreg prin aceea că este în sine ceva determinat ; prezenţa sa îmbogăţeşte tabloul cu ceea ce este ea însăşi, în sine (cu propria ei calitate constitutivă sau cu alte înzestrări). În funcţie de determinarea sa, componenta mai poate să joace un rol şi în continuare, depăşindu-l pe acela de îmbogăţire a tabloului : e un rol pe care nu orice componentă îl joacă sau poate să-l joace.

3. Componenta poate îndeplini în ansamblul tabloului un rol constructiv [1], care decurge din determinarea

[1] Teoreticienii artei utilizează noţiunea „construcţie" într-un sens mult mai restrîns decît aici.

sa şi din participarea sa la tablou. Acest rol constă în aceea că, ori scoate la iveală (sau antrenează după sine) alte elemente, ori cel puţin sprijină prezenţa acestora în tablou. Aşa de pildă, culorile (petele de culoare) care apar în tablou cu forme precise, sînt în sensuri diferite componentele lui constructive, şi anume : a) duc la apariţia în tablou a imaginilor corespunzătoare, şi prin mijlocirea lor la înfăţişarea unor obiecte reprezentate[1], b) apărînd alăturate şi corelate într-o anumită ordine şi avînd o anumită calitate, luminozitate şi saturaţie, petele de culoare produc fenomene de contrast şi armonie sau dimpotrivă lipsă de armonie, iar mijlocit duc eventual la apariţia unor trăsături de caracter şi stări emoţionale care altminteri n-ar exista în tablou. Aşa-numitul „colorit" îndeplineşte în mod deosebit un rol esenţial. De asemenea, unele componente şi momente ale imaginilor reconstruite, precum şi imaginile ca atare îndeplinesc un rol constructiv prin aceea că determină prezenţa în tablou a anumitor obiecte reprezentate prin intermediul lor. Dar şi unele trăsături ale obiectelor reprezentate îndeplinesc un rol constructiv în tablou (de pildă aşa-zisele trăsături ale feţei), determinînd apariţia anumitor stări psihice (încîntare, spaimă şi altele) sau a trăsăturilor de caracter ale unui *individuum* psihic, ba chiar prezenţa concretă a aceluiaşi individ. Sau, ca să mai dăm un exemplu despre rolul constructiv al componentei tabloului : poziţia picioarelor unui om, sau poziţia unei păsări, sau a unor pomi îndoiţi de vijelie în spaţiul reprezentat îi sugerează privitorului *o mişcare* precisă a respectivului corp. Aşadar, componentele au o comportare constructivă faţă de respectiva mişcare, întrucît ea numai lor le datorează prezenţa în tablou ; indiferent dacă mişcarea însăşi îndeplineşte sau nu un rol constructiv.

---

[1] Nu trebuie să fie neapărat obiecte ; poate să fie spaţiul sau aerul.

Se mai cuvine făcută încă o deosebire esențială și anume deosebirea între diversele feluri de calități care se pot ivi într-un tablou ca operă de artă :

1. Fără îndoială există calități care, independent de rolul ce-l îndeplinesc în tablou, sînt în sine cu totul neutre din punct de vedere estetic, adică nu sînt nici pozitive, nici negative ca valoare estetică, oricît de importantă ar fi prezența lor pentru apariția în tablou a altor componente cu valoare estetică.

2. Există, pe de altă parte, calități estetic valoroase. Ele se remarcă prin aceea că : a) fie doar pentru sine, fie în comun cu alte calități sînt într-un fel sau altul relevante estetic, și b) reprezintă în cadrul tabloului (sau mai general : într-o operă de artă) elementul *activ*, cel care stimulează atitudinea estetică a privitorului, îl incită spre trăirea estetică, influențează desfășurarea fazei sale emoționale. Există numeroase și foarte felurite calități estetic valoroase, și dacă m-aș apuca să le cercetez mai îndeaproape aici, m-aș abate cu mult de la tema mea principală. Deocamdată vor fi suficiente cîteva exemple pentru o primă orientare. Aceste calități pot fi : de natură formală cît și materială, și valoroase pozitiv ca și negativ.

De pildă : simetric, asimetric, bine făcut, diform, compact, difuz, unitar, deschis (la culoare), transparent, închis, netransparent, confuz, nobil, demn, grațios, elegant, ordinar, grosolan, neelegant, nou, proaspăt, original, interesant, banal ; comic, glumeț, grotesc, serios, festiv, solemn, ușor, greu, moale, tare, ascuțit, echilibrat, plin de liniște, neliniștit, dinamic, încordat ; trist, disperat, tragic, îngrozit, vesel, cald, rece (în sens emoțional), natural, simplu, artificial și așa mai departe.

Există, între altele, calități estetic valoroase, legate strîns de materialul operei de artă. În pictură, de pildă, avem culori „stridente“ și „dulci“, „saturate“ și „șterse“ etc., în muzică : tonuri „pline“ și „subțiri“, „sonore“ și „ascuțite“, „răgușite“ etc. Printre acestea există calități independente și estetic valoroase în mod absolut, care își datorează valoarea doar lor înșile și nu depind de me-

diul înconjurător, şi unele, care devin valoroase doar prin asocierea cu alte calităţi şi care-şi pot schimba valoarea sub influenţa schimbării calităţilor cu care apar împreună. Acestea din urmă sînt dependente, valoarea lor estetică este relativă. Ba chiar în asemenea măsură încît, sub influenţa mediului înconjurător, din calităţi valoroase pozitiv ele pot deveni neutre sau chiar negative. S-ar putea ca aceste deosebiri să fie pur noţionale şi, în consecinţă, ca în realitate să nu existe calităţi independente şi estetic valoroase în mod absolut, totuşi distincţia aceasta se cere făcută.

3. În sfîrşit, există *calităţi estetice ale unor valori*, adică determinări şi calităţi ale *valorii estetice* însăşi, care diferenţiază diferite valori unele de altele. În ele se constituie, cu alte cuvinte, diferitele transformări ale valorilor, ce-şi au fundamentul existenţial şi determinant în calităţile estetic relevante respective sau în întreaga varietate a acestor calităţi. Întrucît aceste calităţi estetic valoroase constituie chiar materialul proprietăţilor componentelor tabloului sau al întregului tablou, calităţile valorilor estetice revin indirect operei, îndeosebi tabloului ca o calificare proprie a acestuia şi astfel pecetluiesc opera (tabloul) ca pe un întreg. Această pecete este valoarea lui estetică [1].

Calităţile estetice ale valorilor creează totodată un corespondent al evaluării (al judecăţii de valoare) prin care unei opere de artă determinate (respectiv unui obiect estetic) i se atribuie o valoare estetică. Dar înainte de a emite o asemenea judecată de valoare — dacă această apreciere urmează să fie făcută pentru prima oară şi să aibă o motivare temeinică — valoarea estetică trebuie să-i fie dată privitorului în chip fenomenal şi să fie receptată de acesta ca o sinteză a calităţilor estetice ale valorilor

---

[1] Aşa cum se va vedea, va fi necesar să stabilim pe de-o parte deosebirea dintre tablou ca operă de artă şi tablou ca obiect estetic, iar pe de alta, cea dintre valorile artistice şi valorile estetice. Definiţiile pe care le-am dat pînă acum nu sînt încă destul de precise.

care apar în respectiva operă. Evaluarea reține doar această valoare, ca aspect esențial al unei opere, și în ansamblul lucrării o evidențiază pentru ea însăși : atribuindu-i-se o valoare, are loc totodată o consacrare de un fel deosebit a operei.

Există diferite calități estetice ale valorilor, ba sînt poate chiar de diferite categorii. Așa de pildă, există diverse varietăți de frumos a ceva, dar în ciuda diversității acestora, frumosul răzbate prin ele ca un fenomen de bază. Fenomenul poate fi cel mai ușor surprins la opere aparținînd unor domenii diferite (la tablouri, sculpturi, opere arhitectonice, muzicale și altele[1]) și unor stiluri diferite. De pildă, frumusețea unei catedrale gotice se deosebește calitativ de frumusețea unei biserici romane sau a unui palat din Renaștere. Frumosul însă se menține, deși nu poate fi identificat cu farmecul unui palat rococo și nici inclus în șirul variantelor acestui farmec. Tot astfel, frumusețea unui portret de Rafael diferă calitativ de frumusețea portretelor lui Rembrandt, deși în ambele cazuri avem de-a face tocmai cu frumosul. Într-o și mai mare măsură se deosebește între ele frumusețea unor opere aparținînd unor domenii de artă diferite, de pildă a unor sculpturi, opere arhitecturale și muzicale. Frumoasă este deopotrivă o sculptură de Michelangelo, de pildă *Pietà* din Florența precum și *Simfonia a V-a* de Beethoven, cu toate că, sub aspect calitativ, diferențele frumuseții lor merg pînă foarte departe. Ceea ce au comun se dezvăluie, dacă luîndu-le în totalitatea lor concretă, vizibilă, le comparăm cu frumusețea și farmecul unei sonate de Mozart (de pildă : *Fantezie* și *Sonata în do bemol)*. Strict vorbind, frumusețea oricărei opere de artă, mari și veritabile, în deplinătatea și unitatea ei sintetică, este ceva cu totul

---

[1] Diferențierea, stabilită aici, dintre diversele calități este importantă deopotrivă pentru tablouri ca și pentru toate operele de artă, precum și — în genere — pentru toate obiectele estetice. De aceea are o semnificație generală și fundamentală pentru teoria artei, respectiv a esteticii în general.

specific, ce poate fi receptat nemijlocit, dar nu poate fi definit strict noţional. Cu toate acestea, acordul final al acestui frumos sau — dacă preferă cineva — calitatea lui fundamentală ne este dată în mod evident şi se menţine în toate variantele ca o notă predominantă. Iar această notă caracteristică predominantă îşi impune prezenţa în primul rînd şi în aşa fel încît, chiar dacă cineva nu este deajuns de sensibil la unele deosebiri calitative mai mărunte, nu numai că o recepteazã înaintea tuturor celorlalte calităţi, dar o recepteazã numai pe ea. Şi ca atare este incapabil de o atitudine perfect echitabilă faţă de respectiva operă. Totodată este înclinat să-şi explice în mod greşit varietăţile de frumuseţe cu care nu este obişnuit, şi să treacă cu vederea ceea ce au specific, sau — dacă insensibilitatea lui nu este totală — să nu le preţuiască îndeajuns sau chiar să le condamne. În acest caz, se ajunge la o apreciere şi recunoaştere aparte a respectivei opere — e drept încă pozitivă — dar nu la o recunoaştere necondiţionată, întrucît îşi spun cuvîntul şi anumite îndoieli pe care respectivul le nutreşte, oricît ar fi ele de neîntemeiate.

Pe lîngă frumuseţe — luată deopotrivă în sensul de calitate de bază (categorie) ca şi în sensul nenumăratelor varietăţi calitative — mai există şi alte calităţi ale valorilor estetice *pozitive*. Aşa stau lucrurile cu farmecul, pe care l-am mai pomenit, cu profunzimea, graţia, maturitatea sau perfecţiunea respectivei opere. Toate acestea sînt diferite calităţi ale valorii, poate chiar categorii ale valorii, care în cazuri izolate apar *in concreto* în felurite variante calitative. Şi contrariile lor sînt calităţi ale valorii, dar ale unei valori negative, care se cuvin deosebite de totala „lipsă de valoare", prin urmare de calităţile total neutre în ce priveşte valoarea. Urîţenia, sluţenia, superficialitatea, imaturitatea, imperfecţiunea — reprezintă şi ele o anumită calitate a valorii, dar nu e vorba de o simplă „lipsă", de absenţa unei valori estetic pozitive, ci de prezenţa pozitivă a unei valori estetic negative, dată ca fenomen. E drept că adeseori ne lipsesc termenii distinctivi, formulaţi în mod concret, pentru a le

desemna, dar aceasta nu modifică întru nimic apariţia lor ca fenomene în opere de artă. Dacă într-adevăr e vorba de o anume lipsă, sau de pura absenţă a frumuseţii, de pildă (a unei varietăţi a acesteia), atunci nu avem de-a face cu o valoare estetic negativă ci cu un obiect neutru ca valoare.

Într-una şi aceeaşi operă de artă (respectiv într-un obiect estetic) apar — în genere — multiple calităţi estetice ale valorii (un anume lucru poate fi în acelaşi timp şi frumos, şi profund şi matur). Respectivele calităţi nu sînt insensibile unele faţă de altele, ci intră în diferite relaţii, în cadrul cărora se modifică evident pe plan calitativ şi se leagă între ele sintetic într-o asemenea măsură încît, atunci cînd contemplăm o operă de artă, e necesar uneori o sensibilitate specială pentru a sesiza variantele calităţilor respective şi o capacitate de abstractizare, exercitată asupra manifestărilor lor nemijlocite pentru ca toate calităţile valorilor proprii respectivei opere de artă să poată fi receptate separat, fiecare pentru sine, în ceea ce are particular.

Momentele calitative ale celor trei tipuri de bază pe care le-am identificat sînt pentru orice operă de artă — care nu este un produs meşteşugăresc pe deplin neutru în ce priveşte valoarea — esenţiale şi deopotrivă indispensabile, chiar dacă în fiecare operă de artă concretă ele pot apare altfel selectate. Nu există tablou lipsit de anumite calităţi aparţinînd fiecăruia dintre cele trei tipuri pomenite. Fără calităţi estetic valoroase şi fără calităţi estetice ale valorilor corespunzătoare, tabloul rămîne un produs neutru pe planul valorii, un produs care este cel mult reflectarea (copia) documentară a unei realităţi neutre valoric. Abia o selecţie (grupare) specială de calităţi estetic valoroase duce la o selecţie de calităţi estetice ale valorilor şi constituie o operă de artă, valoric pozitivă, de un anumit gen sau categorie. Bineînţeles că respectiva operă de artă posedă şi o multitudine de proprietăţi total neutre valoric, printre care însă trebuie neapărat să existe un anumit număr de proprietăţi a căror definire calitativă este — ce-i

drept — în sine neutră valoric, dar care slujesc drept fundament ontic pentru anumite calităţi estetic valoroase (relevante), şi astfel dobîndesc mediat o anumită semnificaţie artistică. Ele condiţionează ontic calităţile estetic valoroase, le antrenează şi le determină univoc. Calităţile neutre valoric exercită o funcţie constructivă în tablou (sau într-o operă de artă în general) : produc noi momente ale operei de artă, şi în primul rînd acele momente fără de care respectiva operă nici n-ar fi o operă de artă. Create de artist în operă, ele slujesc drept instrument şi mijloc de producere a calităţilor estetic valoroase, de care depinde valoarea estetică a operei (a obiectului estetic). Dacă într-adevăr îndeplinesc această funcţie, sînt şi ele indirect valoroase, „indirect" în dublu sens : prin aceea că le este transmisă valoarea unui alt lucru, valoros în sine, şi în al doilea rînd, prin aceea că ele nu reprezintă decît un mijloc de a realiza altceva, valoros în sine ; de aceea au o valoare specială, în care şi constă valoarea şi importanţa lor. Dacă artistul le „conferă" unui obiect, sau le produce într-un obiect, acesta devine drept urmare o operă de artă. De aceea le şi denumim, în sensul strict al acestui termen, valori artistice. Ca valori a căror esenţă constă doar în importanţa lor pentru altceva, de un fel bine determinat, ele sînt valori relative, în opoziţie cu calităţile estetic valoroase, valoroase în ele însele, avînd aşadar o valoare absolută şi nu una relativă. Aceste calităţi dobîndesc o anumită *importanţă* şi pentru subiectul-contemplator sensibil la ele, şi implicit o relativitate specială, ceea ce nu contravine valorii lor absolute. Relativitatea în raport cu subiectul-contemplator o capătă doar ca pe o consecinţă şi o obţin numai din cauză că au o valoare absolută, fundamentată în ele însele. Opinia general acceptată, care neagă existenţa unor valori obiective, pe temeiul relativităţii valorilor de un anumit tip, este total greşită şi în fapt neagă posibilitatea existenţei valorii relative în genere. Lucrul acesta poate fi înţeles doar dacă se procedează la o diferenţiere între cele trei sau patru tipuri de calităţi prezentate de noi aici. Bineînţeles, este vorba de o problemă

aparte : *care calităţi*, neutre din punct de vedere estetic, *şi în ce selecţie*, trebuie să existe într-un obiect oarecare sau să fie relevate de noi, ca să dobîndească o semnificaţie estetică, respectiv o semnificaţie artistică, şi să ducă la constituirea unei opere de artă. E o problemă care ţine deopotrivă de teoria artei precum şi de teoria creaţiei artistice. Mai trebuie să menţionăm că respectiva problemă a fost rezolvată cu succes în numeroase cazuri particulare prin actul de creaţie al unor mari artişti, de obicei fără ca aceştia să aibă conştiinţa limpede a celor petrecute. Dar succesul practic singur nu duce la rezolvarea problemei nici din punct de vedere teoretic şi nici din punct de vedere noţional. Teoria artei, ca şi însăşi teoria valorilor estetice, rămîne oarecum în urma creaţiei artistice şi intră în preocupările noastre doar ca o problemă teoretică.

De aceste distincţii teoretice introductive trebuie să se ţină seama la examinarea, în continuare, a tabloului şi mai ales a imaginilor reconstruite în el.

Componentele imaginilor pot fi deosebite după funcţia pe care o îndeplinesc, şi anume :

a) prezentarea obiectelor reprezentate în tablou,

b) îmbogăţirea tabloului cu momente estetic valoroase.

În primul caz este vorba de elemente constructive ale tabloului, în al doilea de componente „decorative". Uneori ambele funcţii sînt îndeplinite de aceeaşi componentă a imaginii, dar această situaţie nu este obligatorie. Aşa de pildă, o pată de culoare cu o anumită formă şi suprafaţă poate îndeplini prima dintre funcţii, a doua sau ambele. În primul caz, ea poate reprezenta chipul sau fruntea unui bărbat zugrăvit cu ajutorul ei, dar în ce-o priveşte să fie calitativ şi formal neutră valoric. În al doilea caz, a fost aleasă în aşa fel încît poate să reprezinte nu numai fruntea unui bărbat ci, mai mult, datorită calităţii sale, a luminozităţii şi a saturaţiei ea creează o pată de culoare de un galben-deschis, cu o suprafaţă determinată şi drept urmare constituie o calitate estetic

valoroasă, care, în ansamblul calităţilor estetic valoroase ale tabloului, reprezintă un accent, joacă un rol însemnat. Nu are nici o importanţă faptul că pata este totodată şi un element constructiv al imaginii. În acelaşi fel, o pată intensiv albastră, reprezentînd costumul bărbatului din fotoliu, poate fi „frumoasă" datorită intensităţii culorii sale şi ca atare deţinătoare a unei calităţi estetic valoroase, iar în plus poate sluji ca moment de contrast cu albul pur al altei pete, alăturate, realizînd un contrast care poate fi şi el în ansamblul tabloului un moment estetic valoros. Se naşte întrebarea dacă aceste două funcţii trebuie neapărat să apară împreună la fiecare element de culoare al tabloului, sau dacă prin petele de culoare poate fi îndeplinită doar cea de-a doua funcţie, lipsind aceea cu rol de reprezentare sau chiar şi necesitatea de a participa în vreun fel la ea. Este întrebarea de bază privind posibilitatea, de principiu, a picturii „abstracte". Nu încape nici o îndoială — aşa cum am mai subliniat — că deseori, ba chiar de obicei, ambele funcţii sînt îndeplinite de către aceeaşi componentă a tabloului. De asemenea, este sigur că prima funcţie, cea constructivă, este uneori îndeplinită — iar în tablourile proaste chiar prea adesea — fără realizarea şi a celei de-a doua. Oare e posibil contrariul, în primul rînd : fără a prejudicia structura de bază a tabloului, în al doilea rînd : fără a introduce în tablou o tară din punct de vedere estetic ? Voi reveni la această întrebare, dar mai întîi să continuăm cu analiza imaginilor reconstruite în tablou.

Pentru tablou ca operă de artă picturală este caracteristic nu numai faptul că pot fi luate în considerare exclusiv imaginile *vizuale* sau, cel mult, anumite imagini care-şi au *fundamentul* în materialul vizual al tabloului, ci şi faptul că aceste imagini sînt reconstruite exclusiv cu *mijloace picturale*. Iar mijloacele picturale constau în aceea că, printr-un procedeu tehnic sau altul, se produce pe suprafaţa scîndurii sau a pînzei pictate *o colorare durabilă*. Aceasta e menită să îndeplinească în tabloul care ia astfel naştere nişte sarcini determinate, mai întîi să reconstruiască o imagine, în care obiectul ce urmează

să fie reprezentat în tablou apare într-o experiență vizuală. Petele de culoare dispuse diferit şi cu forme diverse trebuie să corespundă — în reconstrucția imaginii — impresiilor vizuale primordiale ale privitorului ; aşadar, ele trebuie să provoace în privitorul tabloului date asemănătoare, într-o măsură, celor care ulterior duc la reconstruirea unei imagini similare. Reconstrucția este, bineînțeles, întotdeauna doar schematică şi nu creează decît ceva asemănător cu trăirea, receptarea sau constituirea imaginii prin impresia vizuală primordială a obiectului respectiv (să zicem a acelui portret de bărbat). În mod ciudat, în pictură e nevoie tocmai ca asemănarea să nu ducă la o copie exactă, deci chiar şi în aşa-numita pictură naturalistă să nu se meargă prea departe. Asemănarea poate fi obținută în diverse tipuri de tablouri cu mijloace diferite şi în moduri diferite. Scopul reconstrucției imaginilor nu se epuizează niciodată prin aceea că obiectul reprodus de imagine devine cea mai fidelă reflectare a unui obiect real, ci întotdeauna joacă un rol important şi unele motive decorative, sau mai bine zis artistice. Modalitățile reconstrucției sau ale construcției imaginilor în tablou sînt definite în mod esențial prin aceste motive artistice, deşi, cîtă vreme în construcția tabloului se menține accentul pe funcția (re)prezentării nu poate exista o deplină libertate în alegerea modului de reconstruire a imaginii. Anumite componente ale bazei vizuale a imaginii reconstruite trebuie să fie dacă nu constante, măcar menținute înlăuntrul unei anumite variabilități. Să lămurim problema mai îndeaproape.

Unul şi acelaşi obiect, de pildă un obiect material oarecare : copac, masă ori scaun, prezentat cu aceleaşi proprietăți vizuale (culoare, lumină) şi văzut din aceeaşi direcție poate să fie redat concret prin imagini reconstruite în diverse maniere [1]. Nu e vorba despre deosebirile care intervin în imagini datorită faptului că obiectul este redat de la distanțe variabile sau într-o lumină diferită.

---

[1] Cu toate că proprietățile materiale ale obiectului reprezentat restrîng posibilitățile de variație.

În asemenea cazuri avem de-a face cu imagini *variate* ale aceluiaşi obiect. Ne referim însă la schimbarea pe care o suferă *una şi aceeaşi* imagine (mai exact : schemă de imagine), şi anume imaginea care înfăţişează concret acelaşi obiect, din aceeaşi direcţie şi de la aceeaşi distanţă (din acelaşi unghi de vedere), cu aceleaşi proprietăţi concrete ale obiectului şi în aceleaşi condiţii subiectiv-fiziologice de contemplare. În ciuda identităţii imaginii, două din reconstrucţiile sale picturale se pot deosebi între ele în dublu sens : 1) prin aceea că aparţin — după cum se spune în fenomenologia *reprezentărilor* sensibile — unor *straturi constitutive* diferite şi ca atare se deosebesc prin tipul şi gradul de „raţionalitate" al imaginii şi 2) prin mijloace picturale specifice de reconstrucţie a imaginilor [1]. Mult mai uşor este să arătăm deosebirile de al doilea fel. Şi cu ele voi începe : o aceeaşi imagine poate fi reconstruită odată ca „desen" şi a doua oară ca „pictură", în ulei sau acuarelă sau în altfel. Această diferenţă de „material" este importantă pentru tablou, dacă într-un *mod vizibil* se manifestă o modificare în calitatea şi aranjamentul petelor de culoare pe suprafaţa picturii. Niciodată creionul, cărbunele sau creta nu vor acoperi o suprafaţă dată aşa cum o face uleiul sau acuarela. Din modul diferit de acoperire a suprafeţei unei picturi derivă o culoare de altă consistenţă şi unitate (ca o calitate aparte) care, drept urmare trezeşte în privitor date emoţionale diferite, în sensul că suprafeţele colorate ale lucrurilor reprezentate sînt prezentate concret în mod diferit şi prin aceasta indică materialul diferit al acestora şi calitatea diferită a suprafeţei (netedă sau aspră). Netezimea, asprimea sau rigiditatea corpurilor reprezentate vizual, sau dimpotrivă receptate ca atare, ţin de acelaşi lucru. În funcţie de varietatea materialelor folosite la pictat, şi suprafaţa netedă, *vizibilă* a picturii diferă prin prezenţa sau absenţa unui luciu sau a unor lumini speciale. Şi în legătură cu

[1] Adeseori cele două aspecte se leagă între ele.

aceasta se modifică gradul în care subiectul-contemplator ia cunoştinţă de existenţa şi prezenţa *suprafeţei picturii*. Lucru important atît pentru funcţia reflectării printr-o imagine a obiectului reprezentat — care este cu atît mai izbutită cu cît suprafaţa picturii *este mai puţin* vizibilă pentru privitor — cît şi pentru perceperea estetică a tabloului. Atunci cînd suprafaţa picturii este vizibilă, dar neostentativ, numărul diverselor componente ale tabloului este relativ mai mare şi prin aceasta manifestarea lor armonioasă mai complicată decît atunci cînd suprafaţa picturii încetează să mai fie vizibilă şi dispare dintre elementele perceptive date ale tabloului. Înfăţişarea diferită a culorii, care provine din materialul diferit folosit la desenare sau la pictat, joacă ea însăşi un rol aparte în constituirea calităţilor estetic valoroase. Culorile mate sau lucioase, compacte sau difuze conferă tabloului, la receptarea sa, efecte estetice variate. Aşadar, chiar dacă acestor trăsături secundare ale culorii nu s-ar cuveni să li se atribuie importanţa unor calităţi estetic valoroase, ele conţin aproape întotdeauna (în funcţie şi de alte momente ale tabloului) o anumită semnificaţie estetică şi prin asta o anumită valoare artistică.

În reconstruirea imaginilor intervine o deosebire şi atunci cînd sînt create „unicolor", cu ajutorul mai multor tonuri sau „luminozităţi" ale aceleiaşi culori (dacă pe un fond alb, de pildă, avem diverse nuanţe de culori neutre) sau, dimpotrivă, din mai multe culori cu luminozitate, calitate şi saturaţie diferită.

Şi în acest caz apar deosebiri în modul de a reprezenta obiectele în imagini, cît şi în efectele decorative legate de acestea.

Să nu se presupună că o imagine creată „ca un desen" trebuie *eo ipso* să fie tratată „liniar" (în sensul lui Wölfflin) ; dimpotrivă, ea poate fi tratată şi neliniar, adică prin pete de culoare. Dar şi caracterul liniar poate varia din diverse puncte de vedere : după modul de trasare a liniei, în funcţie de continuitatea sau fragmentarismul acesteia, după grosimea, ondulaţiile, întreruperile, îndrăzneala sau evidenta ei timiditate, după neliniştea ei tremu-

rătoare sau cursivitatea calmă, după întortocherea direcţiilor în care se dezvoltă sau curgerea simultană cu alte linii. Şi caracterul neliniar se poate manifesta în diferite moduri : fie că e vorba de o trasare a liniei diferită faţă de reconstrucţia liniară în sensul strict al acestui cuvînt, fie de o evitare mai mult sau mai puţin decisă a liniei şi folosirea exclusivă a unor suprafeţe sau pete, de dimensiuni mai mari sau mai mici pînă la „stropi" etc. Mai sînt posibile şi tipuri intermediare între modul liniar şi cel neliniar. Majoritatea variantelor de reconstruire a imaginii, deşi cu unele modificări, este posibilă şi în imaginile „pictate" nu numai în cele desenate.

Diferenţele menţionate în modul de reconstruire a imaginilor au, sau cel puţin pot avea, importanţă pentru a lămuri problema cărui *strat constructiv* îi aparţine imaginea reprodusă cu ajutorul unei „tehnici" sau a alteia. Pentru a oferi un exemplu şi a înlesni înţelegerea sensului în care mă refer la diferitele straturi constitutive, să comparăm nişte tablouri ale lui Ingres (de pildă *Izvorul)* cu tablouri ale impresioniştilor francezi (dar exemplele pot fi multe altele, ca de pildă tablouri ale lui Rafael sau Dürer de o parte şi ale lui Rembrandt de altă parte).

În tablourile lui Ingres, imaginile prezintă obiectele pe care le reproduc ca pe nişte *suprafeţe continui, univoc determinate ;* aceste suprafeţe sînt în aşa fel „pictate", încît le vedem, cu fiecare din părţile lor plasate univoc, conturîndu-se limpede în spaţiu — în spaţiul reprezentat în tablou. Determinarea univocă prin suprafeţe continui este obţinută aici nu numai prin vizibila *continuitate a delimitării siluetelor* faţă de mediul în care sînt plasate nemijlocit, dar şi prin aceea că *înlăuntrul* siluetelor, suprafeţele orientate în direcţia privitorului sînt acoperite de culori *localizate precis* şi — dacă ne putem exprima astfel — *omogene şi netede. Suprafaţa* obiectului (de pildă trupul fetei reprezentat de tablou) este *vizibilă în sine* şi anume, mai întîi prin aceea că — dacă poziţia privitorului este cea adecvată — suprafaţa *picturii nu se mai vede deloc*, în al doilea rînd prin faptul că între *suprafaţa* trupului reprezentat şi privitor — *în cuprinsul spaţiului repre-*

zentat în tabloul însuşi — este vizibilă o porţiune de spaţiu (aerul dintre obiect şi privitor). Suprafaţa obiectului reprezentat — datorită dispunerii corespunzătoare a culorilor — apare atît de limpede încît e parcă *pipăibilă*: încercăm senzaţia că o putem atinge în toate sinuozităţile şi arcuirile ei [1]. Ar trebui cercetate mai îndeaproape proprietăţile petelor de culoare, vizibile în tablou, şi momentele caracteristice de aplicare a culorii pe suprafaţa picturii de care depinde acest fenomen. Pentru moment, esenţial rămîne să ne lămurim asupra *tipului special de construcţie a imaginii* vizuale a obiectului reprezentat în tablou (mai cu seamă a trupului omenesc, în al cărui colorit simţim — de parcă l-am pipăi — netezimea şi moliciunea), tip diferit de acela, care apare în tablourile impresioniste de pildă, în cazul reprezentării unor obiecte similare, de preferinţă a unui trup de femeie. Nu e vorba numai de faptul, asupra căruia s-a atras de mult atenţia şi anume, că în tablourile impresioniştilor, aerul şi lumina se manifestă ca nişte factori de sine stătători, care lunecă pe suprafaţa obiectelor reprezentate şi le acoperă cu pete schimbătoare, neaparţinînd culorii proprii obiectului, dar prin care culoarea parcă se străvede. Mult mai important este faptul că imaginea unui trup omenesc reconstruită în maniera impresionistă, *delimitarea* acestuia prin intermediul unor *suprafeţe continui, univoc determinate şi plasate în spaţiu nu este vizibilă direct*, nefiind în genere vizibilă cu o asemenea exactitate. Şi din nou, nu este vorba numai de o modalitate cu totul diferită de a delimita *silueta* corpului respectiv faţă de *mediul său nemij-*

---

[1] După cîte îmi este cunoscut, Wölfflin a fost cel dintîi care a atras atenţia asupra fenomenelor tactile din tablou (vezi *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe)*. Ulterior, le-a analizat mai îndeaproape H. Friedmann (*Welt der Formen*, 1930). E vorba despre efectele tactile în ceea ce ne este dat pe cale vizuală. În studiile fenomenologice despre reprezentările sensibile, fenomenul a fost remarcat de pe vremea lui W. Schapp. Netezimea sau asprimea suprafeţei poate fi *văzută*. Tocmai asta este reconstruit în tablou în modul amintit mai sus.

locit (delimitare care în cazul de faţă nici n-ar putea fi „marcată" printr-o linie continuă a conturului fără a se trece la un tip de imagine radical schimbat [1], ci de o anumită proprietate specifică a imaginii, legată în mod esenţial de tipul ei. Un asemenea contur sau delimitare liniară precisă nici nu există în acest tip de imagini. Diferitele pete de culoare, dispuse unele lîngă altele şi adeseori suprapuse, nu se organizează în acest caz în două grupări distincte, dintre care una să reprezinte corpul respectiv iar cealaltă obiectele înconjurătoare, delimitate pregnant. Ci e nevoie, în schimb, din partea privitorului de un fel de concentrare a multiple pete de culoare alăturate într-o singură imagine a obiectului dat, şi abia ulterior devine posibilă confruntarea acesteia cu o altă multitudine de pete de culoare, reunite de asemenea într-un tot. Subiectul-privitor este necesar pentru construirea unor imagini unitare şi omogene — ca factor din afara tabloului — căruia i se datorează constituirea fenomenului concret al lucrurilor şi oamenilor reprezentaţi. Dar nici atunci nu se realizează ceea ce s-a obţinut în modul de reconstrucţie al imaginilor (să le numim imagini, *„interpretate ca obiecte")* discutat anterior. În imaginile „impresioniste", *interiorul suprafeţei corpurilor* dispuse în direcţia privitorului *nu este dat* într-un aranjament de sinuozităţi şi curburi interioare şi exterioare ale suprafeţelor finite, clare, vizibile, şi stabilite odată pentru totdeauna. Suprafaţa corpului omenesc — dacă în genere urmează să fie văzută — se configurează prin intermediul unor pete de culoare aparent nelegate între ele şi neţinînd unele de altele. Aceasta abia urmează să se constituie datorită atitudinii corespunzătoare şi comportamentului activ al privitorului. În timp ce o multitudine de date concret sensibile (impuse privitorului prin intermediul petelor de culoare de pe suprafaţa picturii) este

---

[1] Asupra acestui lucru atrage atenţia H. Wölfflin, în lucrarea sa *Künstgeschichtliche Grundbegriffe*, de altminteri în baza altor exemple.

percepută senzorial sau receptată de către privitor, acesta configurează și concentrează datele senzoriale în imagini omogene iar receptarea acestor imagini îi permite ca — în ciuda nenumăratelor nuanțe — să obțină o *vedere* unitară a coloritului corpului reprezentat. Nici una din nuanțele culorii percepute sensibil, luate aparte, nu corespunde calitativ exact culorii unitare a corpului reprodus [1]. Doar totalității petelor de culoare, variate calitativ, îi corespunde coloritul, luminos sau dimpotrivă acoperit cu umbre al trupului prezentat în tablou. Dar nici atunci cînd, printr-o contemplare adecvată a privitorului și datorită capacității sale de a discerne culoarea trupului omenesc din fluxul petelor de culoare și lumină, din alternarea lor mereu schimbătoare, se ajunge să se constituie obiectul reprezentat și să i se precizeze culoarea proprie, în așa fel încît ea devine vizibilă — sau mai degrabă *ajunge* vizibil obiectul în sine, care se străvede prin multitudinea de lumini, umbre, culori și așa mai departe, și prin mijlocirea acestora devine parcă *nemijlocit* prezent în fața noastră — nici chiar atunci acest obiect nu ni se arată ca o suprafață unitară, acoperită de culoare sau delimitată vizual, cu toate curburile și sinuozitățile, cu proeminențele și arcuirile ei, care desparte obiectul propriu-zis de spațiul înconjurător (din chiar cuprinsul tabloului), cum se întîmplă în tabloul lui Ingres, analizat mai înainte. Bineînțeles și aici trupul apare cu forma și înfățișarea lui proprie, dar lipsește delimitarea clară care se manifestă acolo atît de plastic.

Deosebirea dintre reconstrucția impresionistă și cea obiectuală a imaginii constă în aceea că, în primul caz, în tablou sînt pictate doar acele pete, culori și lumini care

---

[1] Dacă am tăia bucățele pînza pe care este pictat *Izvorul* lui Ingres și am privi fiecare bucățică în parte, am descoperi fără nici o dificultate sînii, gura, genunchiul fetei etc. pictate pe unul sau pe altul dintre fragmente. Cu autoportretul lui Renoir (odinioară proprietatea lui Clemenceau, mai tîrziu aflîndu-se la Luvru), lucrul acesta ar fi cu neputință. Bucățile de pînză ar purta pete de culoare „fără nici un sens“ și fără nici o legătură, din care nu s-ar putea reconstitui nimic.

constituie baza senzorial-vizuală a imaginii, prin urmare în ce-l priveşte pe privitor o multitudine de date senzoriale ; pe cînd în al doilea caz, imaginea este reconstruită în calităţile concrete, constituite pe această bază şi care urmează să revină obiectului corespunzător. Dacă privitorul se supune solicitărilor picturii şi dacă, aşa cum se întîmplă în primul caz, reconstruieşte el însuşi în cadrul receptării sale o imagine adecvată, atunci obiectul reprezentat în tablou i se arată cu toată concreteţea şi în deplinătatea calităţilor sale, dar numai cu înfăţişarea sa strict vizuală. În al doilea caz în schimb, aşadar la Rafael sau la Ingres, privitorul găseşte — dacă ne putem exprima astfel — gata făcute imaginile complete în tablou, şi este suficient să le „resimtă“ pentru a ajunge la obiectul reprezentat.

De altminteri este foarte greu de descris *pozitiv* felul în care se arată în mod concret şi se delimitează în spaţiu un obiect atunci cînd e folosită maniera impresionistă de reprezentare a imaginii obiectelor. Nu poate fi negat faptul că — în cazul unei receptări adecvate şi active a tabloului de către privitor — obiectul reprezentat şi care se iveşte concret în faţa acestuia este, în ciuda tuturor rezervelor de mai sus, delimitat de spaţiul înconjurător (din tablou). Totuşi, contururile respectivului obiect şi a suprafeţei sale sînt într-atît de fluide — dacă admitem că există — încît toate sinuozităţile, proeminenţele şi curburile precum şi plasarea în cuprinsul spaţiului reprezentat etc. sînt încărcate cu un fel de *potenţialitate*, remarcîndu-se prin *incompletitudine, nelinişte, vibraţie*. Ceea ce exclude impresia că am putea apuca sau pipăi obiectul reprezentat în tablou, că atingîndu-l cu mîna, am putea nimeri exact o suprafaţă anume, care se remarcă vizual printr-o localizare neprecisă [1]. Pentru ma-

[1] Wölfflin atrage în mod just atenţia asupra acestui lucru (în *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*), fără să introducă demarcaţia între straturile tabloului (folosită de noi) şi fără să utilizeze noţiunea de „imagine“. Nu a putut s-o facă, întrucît nu a luat deloc în consideraţie analizele fenomenologice ale percepţiei externe, existente în mare măsură în 1915 (Husserl, Schapp, Hof-

niera impresionistă de reconstruire a imaginii este esențial faptul că toate culorile, așternute *realiter* pe pînză, furnizează numai *baza senzorială* a imaginii concrete pe care o receptăm privind obiectul reprezentat. Această bază *îl solicită pe privitor să completeze datele senzoriale* cu diferite configurații *structurale și conținutiste* (cum le numesc fenomenologii), așadar îl solicită la construcția intențională a imaginii unui strat constitutiv mai înalt. „Configurațiilor conținutiste" li se datorează, între altele, și faptul că, reunind într-un singur tot o multitudine de pete de culoare, privitorul receptează nu petele, ci, prin intermediul lor, *culoarea unitară proprie obiectului* (corpului) reprezentat, cît și *luminile și umbrele* care eventual îl acoperă și de sub care se străvede. De pildă vedem atunci rochia albă a unei femei într-o lumină roșietică, sau zăpada albă acoperită de umbre albastre, așternute deasupra și prin reliefurile ei. Nu vedem pur și simplu rochia „roșietică" sau zăpada sinilie, ci deslușim — în procesul *vederii* însuși — culoarea proprie a trupului omenesc reprezentat : albul rochiei și lumina sau umbra colorată plutind parcă deasupra ei [1]. Distincția dintre *culoarea proprie obiectului* și *iluminarea* sa, adică umbra și reflexele luminoase care îl învăluie, duce la configurarea *siluetei* spațiale a obiectului dat și simultan la apariția unor calități aparținînd *materialelor* din care constau obiectele reprezentate, de pildă „corporalitatea" trupului omenesc, netezimea mătăsoasă a rochiei, transparența și fluiditatea apei. Totodată apar configurații pur *structurale* (categoriale), prin intermediul cărora sînt relevate obiectele reprezentate : momente specifice, în

---

mann, doamna Conrad-Martius etc.). Aici găsim și cauza pentru care cercetările decisive ale lui Wölfflin nu au importanța pe care ar fi putut s-o aibă dacă s-ar fi bazat pe analiza fundamentală a construcției tabloului.

[1] Așadar este greșit să se afirme, cum se întîmplă adesea, că impresionismul a dovedit absența totală a culorii „localizate", adică a culorii proprii obiectelor. Dimpotrivă, el a arătat, de pildă, cum se prezintă lucrurile albe într-o lumină colorată și a făcut-o în modul său propriu de reconstruire a imaginilor.

mod radical lipsite de calităţi, dar uşor de identificat în ceea ce reprezintă. Datorită lor receptăm *un obiect* care este deţinătorul anumitor *proprietăţi* sau un *proces* în curs (de pildă curgerea apei). În acest fel bazei senzoriale, eterogenă şi variabilă, i se suprapune parcă o reţea complicată de structuri şi calităţi corelate, care relevîndu-se în imagini — ne îngăduie să vedem obiectele reprezentate [1]. Sau altfel spus : o atare completare a bazei senzoriale ne permite să percepem concret obiectul reprezentat în tablou. Sîntem, într-o anumită măsură, scutiţi de obligaţia îndeplinirii acestor operaţii subiective — foarte asemănătoare celor pe care le îndeplinim într-un mod neintenţionat şi fără o subliniere a lor conştientă, în actul cotidian şi normal, al privirii obiectelor din spaţiul real înconjurător — atunci cînd contemplăm tablouri de tipul celui al lui Ingres, pe care l-am amintit (şi bineînţeles trebuie incluse aici tablourile lui Rafael, Leonardo da Vinci, Dürer, însă nu şi cele ale lui Rembrandt şi mai puţin încă ale impresioniştilor moderni [2].

Se poate afirma că tablourile maeştrilor amintiţi aici ca aparţinînd primului grup ne dispensează de completarea imaginilor, dîndu-ne ele însele nu atît şi nu numai fundamentul senzorial al imaginilor cît, pe deasupra, şi acele configuraţii structurale şi conţinutiste obiectuale

---

[1] O analiză mai amănunţită a bazei senzoriale a imaginilor şi a diverselor straturi constitutive ale acestora a avut loc în ultimele cîteva decenii (adeseori sub denumiri diferite) în diverse ţări şi în cadrul a diverse grupări filozofice. În Franţa, de pildă, la Bergson *(Matière et Mémoire)*, în Anglia la B. Russel *(Our Knowledge of the External World)*, în Germania, în primul rînd la Husserl şi discipolii sau colaboratorii săi (Schapp, Hofmann, Conrad-Martius, Becker şi alţii), mai tîrziu la Carnap *(Logischer Aufbau der Welt)*. Cercetările fenomenologilor au fost relativ cele mai adîncite şi au impulsionat numeroşi autori, care după aceea de multe ori au refuzat s-o recunoască.

[2] Deosebirile, pe care le am în vedere aici, nu trebuie identificate cu diferenţierea făcută de Wölfflin între reprezentarea „liniară“ şi cea „picturală“, deşi într-o măsură sînt legate între ele. De pildă Van Gogh, rămînînd sub puternica influenţă a impresionismului, este în multe din tablourile sale mai degrabă un „liniar“.

care alcătuiesc, doar corelate cu fenomenul senzorial într-un anumit grupaj al său, imaginea concretă a obiectului reprezentat. Aceste tablouri sînt parcă într-un grad mai înalt „finite“ decît operele lui Rembrandt și mai ales decît cele ale impresioniștilor [1]. La impresioniști, obiectul relevat prin imagine este, cel puțin într-o măsură, doar *potențial* constituit. Fundamentul senzorial al imaginilor furnizat de pictură stabilește, dacă putem spune astfel, doar căile pe care urmează să se săvîrșească definitiva constituire a obiectului. Această constituire definitivă o efectuează privitorul care, ce-i drept, nu o efectuează după bunul său plac ci la presiunile și conform cu indicațiile fundamentului senzorial al imaginilor, totuși o anume marjă de libertate îi este lăsată. Evident este greșită presupunerea că, în cazul tablourilor aparținînd celuilalt tip, privitorului nu i-ar mai rămîne nimic de făcut, că ar putea fi cu totul pasiv, și că doar receptînd imaginile i s-ar releva obiectele reprezentate în tablou. Și în cazul acelor tablouri este reconstruită *o imagine*, ce-i drept una de un strat constitutiv mult mai înalt, mai „raționalizat“ decît într-un tablou impresionist, așadar și aici este necesară colaborarea privitorului pentru ca, folosindu-se funcția îndeplinită de imagine, să i se releve concret *obiectul* reprezentat în tablou. Dar, folosind o exprimare metaforică, drumul pe care-l parcurge privitorul — de la receptarea petelor de culoare adecvat constituite și distribuite pe pînză și pînă la apariția în tablou a respectivului obiect — este cu mult mai scurt, iar operațiunile efectuate de privitor sînt cu mult mai simple și mai univoc definite decît în cazul unui tablou

---

[1] Dealtfel nu la toți impresioniștii și nu în toate tablourile lor. Și ei se deosebesc mult în această privință, putîndu-se stabili, din acest punct de vedere, numeroase tipuri de impresionism. Iată o problemă în sine. Pictura impresionistă e folosită aici doar ca *exemplu* pentru a marca deosebirea dintre baza senzorială a obiectelor date și imagine, și nu ca o temă a unor considerații separate. Așa ar putea fi comparați pe de-o parte „pointiliștii“, iar dintre portretele poloneze cele de O. Boznańska și I. Malczewski.

impresionist. De aceea privitorul este mai puţin liber aici în timpul contemplării, decît în cazul altui tip de tablouri.

Modul de reconstruire a imaginilor cu care avem de-a face fie la Ingres, fie la Rafael, Da Vinci sau Dürer, dă tablourilor acestora un caracter mai obiectivizat şi mai raţionalizat[1] decît au tablourile aparţinînd impresioniştilor. Întrucît deosebirile în modul de reconstruire a imaginilor au repercusiuni asupra tipului de structurare a lumii reprezentată concret de tablou. Aşa de pildă, în tablourile impresioniştilor, obiectele reprezentate pictu-

---

[1] Unui tablou de acest tip îi corespunde un mod cu totul diferit de percepere şi de înţelegere a lumii decît cel care corespunde unui tablou impresionist. De aceea desigur, nu este întîmplător faptul că arta impresionistă a apărut aproximativ în acelaşi timp cu cercetările teoretice privind fundamentarea datelor senzoriale ale reprezentărilor sensibile. Dacă concordanţa dintre tipul tabloului şi tipul de percepere ar constitui *unicul* motiv al diferenţei în modul de a picta, atunci într-adevăr creaţiile artei picturale ar putea fi socotite drept unul dintre modurile de cunoaştere ale realităţii înconjurătoare. Iar pictura ar fi la nivelul cutărei sau cutărei tehnici de fotografiere a realităţii, efectuată exclusiv cu scopuri documentare. Asta ar însemna de asemenea, că în construcţia tabloului joacă un rol doar momentele *constructive*, iar momentele estetic valoroase şi calităţile estetice ale valorilor, supraetajate acestora, lipsesc cu desăvîrşire. Or, în realitate, tocmai aceste momente sînt cele care apar în mod necesar în operele de artă picturală, iar deosebirile discutate mai sus în alegerea tipurilor acestor momente constructive ale tablourilor (mai ales ale imaginilor reconstruite în tablou) au importanţă pentru construcţia tabloului doar prin rolul de a antrena după sine deosebiri esenţiale în tipurile de momente estetic valoroase şi de calităţi estetice ale valorilor prin care introduc anumite valori estetice în opera de artă dată. Pentru a se demonstra acest lucru, în mod individual pentru fiecare dintre operele picturale de diferite tipuri sau stiluri, ar trebui făcută mai întîi o analiză a structurii tabloului, ca aceea pe care mă străduiesc s-o schiţez aici, cel puţin în liniile ei generale, iar ulterior să se procedeze la o analiză amănunţită a tipurilor de calităţi estetic valoroase care se ivesc în tablouri de stiluri diferite, pentru a descoperi — în sfîrşit — trăsăturile caracteristice ale valorilor estetice ce apar în tablouri cu structură diferită. Atît istoria artei cît şi critica artistică trebuie să se sprijine pe teoria artei.

ral nu constituie *unităţi despărţite şi strict delimitate* între ele cum se întîmplă în tablourile celorlalţi pictori. Spaţiul tridimensional *gol* (reprezentat în tablou) în care se află nişte corpuri pline şi compacte, delimitate prin suprafeţele lor, nu ajunge — în tablourile impresioniste — să fie efectiv reprezentat ca un factor separat al tabloului. Evident spaţiul există şi în ele, dar contrastul dintre ceea ce e material şi plin şi ceea ce rămîne „gol" nu apare destul de limpede. Spaţiul la impresionişti pare umplut cu aer, lumină ori ceaţă. El constituie doar un *medium* secundar, adeseori mohorît şi difuz al fondului — din care obiectele se desprind nedemarcate — şi nu contrastează cu acele obiecte stabile, închise în sine, care umplu spaţiul. Aproape că s-ar putea spune, oricît ar părea de paradoxal şi de neaşteptat, că spaţiul înfăţişat în manieră impresionistă este, într-o anumită măsură, similar cu spaţiul imaginar.

Relaţiile dintre modul de reprezentare prin intermediul imaginilor (reconstruite într-un fel sau altul) şi anumite proprietăţi ale lumii reprezentate pictural într-un tablou arată că tabloul, ca realizare estetică (artistică) constituie, în ciuda structurii sale în straturi, un *întreg, închegat în interior,* ba chiar într-o mai mare măsură decît opera literară.

Amănuntele pe care le-am discutat privind construcţia celor două categorii opuse de tablouri poate că vor apărea mai limpede dacă le vom opune tablouri de cu totul alt tip, apărute în cadrul cubismului.

Deosebirea constă mai ales în aceea că, dacă în cele două tipuri de tablouri discutate pînă acum accentul cade pe reconstrucţia imaginii obiectului reprezentat, în tablourile cubiste dimpotrivă, se renunţă într-o oarecare măsură la reconstruirea imaginilor în favoarea obiectelor reprezentate. Se încearcă reprezentarea corectă şi directă a structurii interioare a lucrurilor, cu utilizarea minimală — în acest scop — a imaginilor. Poate că cineva ar fi tentat să remarce că în cele două tipuri de tablouri discutate, lucrurile sînt pictate aşa *cum arată,* pe cînd în tablourile cubiste sînt pictate aşa *cum sînt.* Deşi, într-

adevăr în acest caz se pune accentul pe *cum sînt* lucrurile în structura lor spaţială, cum se dezvăluie de pildă ca sculptură, nu este adevărat că ar fi cu putinţă „să se picteze“ lucrurile (trupurile) de-a dreptul, cu proprietăţile şi structura lor spaţială, fără a se recurge defel în acest scop la imagini. În sensul strict al cuvîntului lucrul acesta este cu neputinţă. Şi anume, nu este posibil a zugrăvi cu mijloace picturale, dar fără ajutorul imaginilor, obiecte corporale şi care ocupă un loc în spaţiu. Posibil este numai : 1) a le picta în asemenea imagini, încît caracterul ilustrativ al imaginii să fie cît mai puţin marcat. Prin aceasta imaginile, ca atare, joacă un rol neînsemnat în tablou şi drept consecinţă sînt reconstruite într-o manieră foarte simplificată şi schematizată, cu o sărăcire evidentă a conţinutului lor şi, totodată, cu o la fel de mare sărăcire a bazei lor senzoriale ; 2) a alege acele imagini care, prin conţinutul lor, dau la iveală nemijlocit o proprietate corespunzătoare a corpului reprezentat ; 3) în sfîrşit, dintre toate însuşirile posibile ale obiectelor sînt selectate cele care scot în evidenţă structura interioară şi în primul rînd cea spaţială a corpului. Cubiştii au în vedere, în mod special, aceste structuri, construcţia arhitectonică, „scheletul“ corpului, deşi bineînţeles nu sînt omişi cu totul factorii întregului, importanţi pentru pictură ca atare.

Aşadar, în timp ce impresioniştii pun accentul mai ales pe bogăţia şi varietatea datelor nemijlocite ale culorii, şi din această cauză pictează de preferinţă obiecte care le dau prilejul folosirii unui joc al culorilor (de pildă unduirile apei), iar prin intermediul diferitelor artificii se străduiesc să stîrnească impresia nestatorniciei datelor primordiale ale culorii, cubismul încearcă să realizeze din această multitudine, varietate şi mobilitate o abstracţiune dusă cît mai departe cu putinţă. Astfel, din fundamentul senzorial al imaginilor, în tablou se reconstruieşte doar materialul cel mai simplu, uneori redus la o singură calitate. Această tendinţă se manifestă în exterior prin pete de culoare relativ mari, spre deo-

sebire de impresionism care se folosește de o multitudine de pete mici și multicolore.

Pe de altă parte, sînt preferate acele imagini care conțin în alcătuirea lor calitățile relativ cele mai înrudite cu proprietățile lucrurilor care urmează să fie reprezentate. De pildă, cînd se reprezintă un obiect cu o formă circulară, dintre foarte numeroasele elipse de tot felul este selectată imaginea în care apare clar forma de cerc. În schimb, în pictura impresionistă, ar fi preferată imaginea care — deși puțin asemănătoare ca formă cu cercul (de pildă o elipsă total turtită) — este din punct de vedere pictural mult mai de efect și redă mai bine imaginea cercului receptată într-un racursi de perspectivă. De acest mod de selectare a imaginilor se leagă în cubism tendința către o modificare specială a lumii concrete, favorabilă dezvăluirii structurii anatomice a lucrurilor. De aici derivă tendința de a înfățișa trupul omenesc sub aspectul unor manechine sau ca pe o alcătuire de corpuri geometric simple (sfere, cilindri, cuburi). Asemenea alcătuiri se compun în vederea obținerii unor efecte picturale estetic valoroase. Și cu asta am ajuns la o chestiune aparținînd unui nou grup de probleme, importante cînd se examinează construcția tabloului, și asupra lui mă voi opri acum.

§ 6. *Momente estetic valoroase ale imaginilor reconstruite*

Așa cum am mai menționat, în cuprinsul imaginii reconstruite în tablou apar, alături de momentele a căror rațiune de a fi și funcție constă în primul rînd în reprezentarea concretă a unui obiect, și momente care sînt în sine estetic valoroase, indiferent dacă joacă sau nu un rol constructiv în reprezentarea lumii concrete. Acestea sînt strîns legate de modalitatea picturală de reconstrucție a imaginii, iar rostul prezenței lor în tablou diferă cu totul de cel al momentelor constructive. Funcția lor poate

consta în simpla prezență în tablou și ca atare în contribuția la îmbogățirea numărului calităților estetic valoroase, sau ele pot juca și un rol constructiv, antrenînd apariția altor calități estetic valoroase. De aici decurge în mod obișnuit ivirea unor noi calități estetic valoroase, de un ordin mai înalt, de pildă a anumitor armonii și disarmonii. Mai trebuie să se țină seamă de diversele tipuri de „compoziție" a tabloului ; prin „compoziție" se pot însă înțelege mai multe lucruri, de aceea este indicat să consacrăm cîteva cuvinte acestor probleme.

În primul rînd trebuie să ne referim *la modul de grupare* a obiectelor reprezentate în cuprinsul suprafeței picturii. Ele pot fi dispuse pe axul orizontal sau pe cel vertical al tabloului, așezate simetric sau asimetric în raport cu oricare dintre axe, pot fi răspîndite pe toată suprafața sau dimpotrivă reunite în anumite ansambluri. Cauzele grupării și sensul acesteia pot varia. Ea poate să depindă de tema literară a tabloului (vezi marile tablouri istorice ale lui Makart, Matejko sau de pildă tablourile lui Rubens), sau să țină de problemele structurii artistice a tabloului. Impresia inițială este totuși că, vorbind de „compoziția" tabloului, ne referim în primul rînd la stratul lui obiectual. Compoziția e neîndoielnic legată de acest strat, dacă gruparea obiectelor este efectuată exclusiv sau măcar de preferință ținînd seama de tema literară. Privitorul cu o sumară pregătire artistică este de obicei înclinat să înțeleagă astfel compoziția tabloului, întrucît în timpul contemplării el este predispus *să recepteze obiectele* reproduse (lucruri și oameni) drept participanți la o situație literară sau istorică. De îndată însă ce ne dăm seama că obiectele reprezentate sînt grupate în tablou din alte motive decît cele tematice, atunci ajungem la concluzia că cel puțin în aceeași măsură compoziția tabloului privește și imaginile. Pictorul le grupează într-un fel și nu în altul pentru că își îmbracă, de pildă, personajele în veșminte colorate într-un fel anume și ține ca într-un punct bine determinat al pînzei să apară niște pete roșii plasate lîngă altele verzi sau galbene. Acestea reprezintă pe de-o parte proprietățile îmbrăcăminții, ale

corpului gol sau ale unor unelte folosite de oamenii zugrăviţi în tablou, pe de altă parte alcătuiesc baza senzorială a imaginii. Compoziţia tabloului, în felul arătat mai sus, se referă deopotrivă la obiectele reprezentate cît şi la imaginile care le înfăţişează. Aşadar, în ambele straturi ale tabloului pot fi găsite cauzele şi principiile compoziţiei acestuia.

De „compoziţia" tabloului, într-un sens oarecum schimbat şi lărgit, se leagă nu numai modul de grupare al obiectelor respectiv al imaginilor reprezentate alăturat, ci şi modul de distribuire al acestora în spaţiul reprezentat, respectiv de localizare : undeva în fundal, la orizont, sau mai aproape de privitor sau, în sfîrşit, cum spun privitorii, în prim plan. Spaţiul înfăţişat în tablou este un spaţiu orientat (în sensul folosit de Husserl [1]) şi nu un spaţiu fizic sau pur geometric. Adică în el se găseşte un „centru de orientare" (de obicei în partea din faţă a tabloului), într-un punct indicat chiar de tablou, de unde se poate „vedea" spaţiul reprezentat, mai bine zis de unde ar trebui să se poată vedea acest spaţiu, iar în jurul lui şi în raport cu el sînt „orientate" obiectele reprezentate. Acestea se află mai aproape sau mai departe, mai la dreapta sau mai la stînga „centrului" şi ca atare, în ce priveşte dimensiunile, forma şi claritatea, sînt supuse legilor perspectivei. Obiectele reprezentate sînt grupate în spaţiul orientat în funcţie de compoziţia tabloului. În plus, sînt plasate într-un fel corespunzător faţă de „centrul de orientare" al tabloului, şi în această amplasare constă compoziţia tabloului, în sensul în care o cercetăm acum. Aşezarea unui corp în direcţia privitorilor sau nu, în direcţia centrului de orientare sau nu, se poate produce fie din considerentul temei literare — de pildă persoanele sînt grupate în jurul unei figuri centrale, căreia i se adresează — fie pentru că urmează să joace, datorită formei

---

[1] Vezi : Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie* § 98, şi mai tîrziu O. Becker, *Phänomenologische Grundlagen der Euklidischen Geometrie* „Jahrbuch f. Philos. und phänom. Forsch.", t. VI, 1923.

ori a culorii, un rol special în compoziţia pur artistică (estetică) a tabloului, despre care va fi vorba numaidecît.

Datorită grupării obiectelor în spaţiul reprezentat, sînt grupate în mod corespunzător şi imaginile prin intermediul cărora aceste obiecte sînt redate, iar gruparea imaginilor ţine şi ea de compoziţia tabloului. În acest caz, sensul estetic al diferitelor imagini joacă un rol important în compoziţia tabloului. Şi anume, calităţile estetic valoroase pot apărea atît în conţinutul imaginilor cît şi în determinarea obiectelor date la iveală în tablou.

Un „acelaşi" chip poate să ni se pară într-un racursi (imagine) „frumos", în altul neutru sub raport decorativ şi în al treilea chiar urît. După cum într-o imagine poate părea „asemănător" şi „cunoscut", viu şi simpatic, iar în alta străin, necunoscut, mort şi inexpresiv.

Drept urmare în ambele straturi ale tabloului se pot ivi calităţi estetic valoroase precum şi calităţi estetice ale valorilor. Obrazul unui bărbat poate fi „frumos" sau dimpotrivă „urît". Şi calităţile estetice ale valorilor îşi pot avea fundamentul în calităţile corespunzătoare ale imaginilor prin intermediul cărora sînt înfăţişate. Iar în legătură cu acesta se iveşte posibilitatea definirii unei alte noţiuni a „compoziţiei" tabloului.

Într-unul şi acelaşi tablou, în ambele lui straturi, se poate manifesta o multitudine de calităţi estetic valoroase, fundamentate în diferite momente neutre din punctul de vedere estetic. Dacă însă într-un tablou apar laolaltă numeroase calităţi estetic valoroase, acestea, asemeni tonurilor sau glasurilor dintr-o operă muzicală, se pot îmbina armonios între ele, ducînd la apariţia unor noi calităţi estetic valoroase, sau pot să nu se armonizeze, producînd disonanţe, care sînt calităţi de valoare negative, aparte, existînd pentru sine. Ele pot apărea separat unele lîngă altele, nelegate între ele, şi fără să ducă la o sinteză calitativă, sau dimpotrivă unite organic şi împreunate. În fiecare din aceste cazuri apar calităţi estetice ale valorilor, care — dacă se ivesc mai multe în aceeaşi lucrare — din nou se pot afla în diverse relaţii

între ele, se pot lega, îmbina și în cele din urmă pot constitui *o singură* valoare estetică sau se pot contrazice și anula, încît pînă la urmă toate se neutralizează reciproc, luînd naștere un tablou lipsit de valoare, deși în respectiva operă există numeroase și variate calități estetic valoroase. În fiecare din aceste cazuri, tabloul dobîndește o altă fizionomie estetică. În funcție de calitățile estetic valoroase care apar în el, diferă modul cum e compus, tabloul avînd o altă compoziție. Prin „compoziție" se înțelege acum forma estetic valoroasă a tabloului, care decurge dintr-o multitudine de calități estetic valoroase, din dispunerea și distribuirea lor în cadrul tabloului. Cînd își creează tabloul, artistul este preocupat de compoziția valoroasă pe care dorește s-o pună la baza operei sale. Cum ajunge pictorul la respectiva compoziție este o chestiune secundară ; dacă și-o imaginează dinainte, așa cum va rezulta ea pînă la urmă din structura tabloului, sau dacă are viziunea ei pe parcurs, cînd anumite calități estetic valoroase din cuprinsul ei au și fost realizate. Dacă această compoziție valoroasă ajunge într-adevăr să fie realizată în tablou, atunci artistul dobîndește o valoare estetică determinată calitativ : valoarea *întregului* tablou și nu numai a anumitor părți sau momente ale sale.

Compoziția tabloului la care m-am referit mai sus o numesc *compoziție artistică*, și este cea la care țintește artistul cînd creează un tablou sau în general o operă de artă. Compozițiile discutate anterior — dacă au în vedere o operă de artă unitară și semnificativă — trebuie să fie executate avînd drept linie de conduită compoziția artistică a tabloului. În ansamblul tabloului, care are în fundamentul său componente neutre pe plan estetic, apar nu numai diverse grupaje de calități estetic valoroase, ci și roluri diferite, atît ale calităților primordiale cît și ale grupajelor întregi de asemenea calități, în ansamblul operei de artă care posedă o valoare sau alta. Artistul își făurește opera pentru acest întreg calitativ valoros și pentru jocul specific care se desfășoară în interiorul operei între calitățile elementare estetic valoroase și între ansamblurile lor. Tabloul care se află la baza acestui

întreg calitativ valoros — în sensul unei creaţii care se compune exclusiv dintr-un grupaj de imagini şi de obiecte reprezentate prin intermediul lor — constituie doar un mijloc pentru a făuri acest întreg, valoros calitativ, şi pentru a-l înfăţişa privitorului înzestrat cu o vocaţie specială.

La formarea unor ansambluri de calităţi estetic valoroase, structurate în manieră proprie, contribuie mai cu seamă calităţile estetic valoroase, care apar în imaginile reconstruite sau construite în tablou. Din acest punct de vedere, are o importanţă deosebită nu numai alegerea imaginilor însăşi dar şi felul în care sînt ele reconstruite. Iar de felul reconstrucţiei se leagă problema : cum va fi construit fundamentul sensibil al datelor senzoriale ale diferitelor imagini în parte. Întrucît, însăşi petele de culoare — datorită calităţii, luminozităţii, saturaţiei precum şi formei — pot fi purtătoare de calităţi estetic valoroase, fiecare în parte pentru sine, sau împreună cu altele, alese în mod adecvat. Deoarece există calităţi ale culorilor care sînt „plăcute“ sau „stridente“ sau „potolite“. Ele pot fi „excitante“, ca unele nuanţe de roşu intens sau „calmante“ ca albastrul azuriu. Pot fi „stinse“ sau „tari“, „mate“ sau „luminoase“. Există culori „curate“ şi „murdare“, „pline“ şi „spălăcite“, adînci“, „intense“ şi „nedefinite“, toate acestea fiind definiri concrete ale calităţilor de culoare însăşi, care sînt estetic valoroase, sau cel puţin pot fi estetic valoroase dacă apar împreună cu alte calităţi de culoare cu care — cum se spune de obicei — se armonizează sau contrastează sau creează un acord de culoare. De pildă, negrul intens al unei fotografii bune şi în contrast cu el albul pur şi strălucitor, roşul florilor de mac sau auriul deschis al părului blond — iată nişte exemple în care apar calităţi cu valoare estetică şi care astfel pot fi receptate. Apoi există calităţi care îţi sar în ochi numaidecît în acorduri constituite din mai multe culori, atît de specifice, încît cu greu le putem denumi. Ele apar mai cu seamă în tablourile marilor maeştri pe care-i numim mari colorişti. Există pictori care aproape pe aceeaşi temă obiectuală, jucînd în pictura lor un rol

cu totul modest, de simplu prilej, ni se adresează în simfonii întregi de acorduri de culoare, de multe ori, în moduri diferite și în diferite „tonalități" sau — după preferință — „game". Asemenea acorduri de culoare sînt toate determinate calitativ, iar calitățile lor încetează de a mai fi niște simple culori, cu toate că își au fundamentul în culori. Ele pot fi uneori neutre din punct de vedere estetic, dar pot să aibă o valoare estetică, în funcție de felul acordului sau de culorile pe care se bazează. Cu această calificare de-abia dacă pot fi definite noțional și de fapt doar într-o operă de artă pot fi descoperite *in concreto* și desprinse cu întreaga lor specificitate. Nu numai culorile joacă în asemenea cazuri un rol, întrucît orice culoare se poate ivi *in concreto* doar cu o anumită formă și cu o anumită întindere. Formele petelor de culoare și compoziția lor colaborează cu momente proprii la calificarea acelor acorduri.

Dar, așa cum am mai amintit, pe fundamentul datelor senzoriale materiale se construiește o rețea de interpretări, *Auffassungen* (în limbajul lui Husserl), așadar de calități împlinite ori mai mult sau mai puțin împlinite, care, împreună cu baza senzorială, creează imaginea concretă a unui obiect sau a unei însușiri concrete a acestuia. Conținutul imaginii, constituit din aceste configurații, respectiv calități, este receptat de subiectul-contemplator și utilizat în funcția sa de a reprezenta obiectele. Iar printre componentele acestui conținut există — din nou — unele calități neutre estetic și altele care sînt estetic valoroase sau pot să devină astfel. Printre acestea se remarcă un grup de calități cu un rol esențial privind valoarea estetică a tabloului, pentru care denumirea cea mai potrivită ar fi — momente „decorative". Mă refer la anumite efecte speciale, care pot fi obținute în moduri diferite, mai ales cu ajutorul așa-numitelor racursiuri de perspectivă, care se ivesc în imaginile obiectelor reprezentate. Atît în pictură cît și în fotografia artistică s-au depus străduințe de a se reproduce obiectul printr-o imagine bogată în asemenea efecte decorative, care se obțin fie printr-un joc special de umbre și lumini, fie

prin deformări ale figurilor determinate de perspectivă. Ele sînt decorative în sensul că îmbogăţesc obiectul dat sau ansamblul de obiecte cu o anumită calitate estetic valoroasă, că îl „decorează“ sau împodobesc. Iar ceea ce caracterizează imaginile, în virtutea acestor momente decorative, sînt tocmai obiectele pe care aceste imagini le înfăţişează. Calităţile estetic valoroase care apar în baza senzorială a imaginii cît şi momentele „decorative“ la care ne-am referit mai sus se combină şi se leagă, atît între ele precum şi cu calităţile estetic valoroase ale obiectelor, într-un singur tot de calităţi estetic valoroase care constituie valoarea estetică a operei. În conformitate cu cele afirmate pînă acum, această valoare estetică este ea însăşi determinată calitativ şi este răspunzătoare — ca să zicem aşa — pentru faptul că marile opere de artă se deosebesc între ele calitativ în ce priveşte valoarea lor, şi anume chiar şi atunci cînd categoria valorii este în fond aceeaşi. Aşa de pildă, operele mari ale lui Rembrandt sînt în alt sens frumoase decît operele lui Rafael sau Da Vinci, şi aproape că nu se poate afirma că una dintre acestea ar fi mai valoroasă decît alta, că de pildă *Autoportretul* lui Rembrandt (din galeria New Yorkeză „Frick“) ar fi mai „frumos“ decît *Mona Lisa* lui Leonardo da Vinci, ceea ce decurge tocmai din esenţa calitativă a valorilor estetice. Toate cele afirmate mai sus, pe această temă, trebuie considerate doar drept o schiţă sau un enunţ care ar putea fi demonstrat abia pe baza unor analize a calităţilor estetic valoroase şi a calităţilor valorilor pe care le indică, folosind ca exemple mari opere de artă.

§ 7. *Momente estetic valoroase în stratul obiectelor reprezentate*

Dacă ne îndreptăm atenţia către stratul obiectelor reprezentate şi către stratul situaţiilor concrete, înfăţişate cu mijloace picturale, ni s-ar putea părea pentru început,

că respectivele obiecte și situații sînt neutre din punct de vedere estetic. Această opinie a fost nu o dată exprimată[1] prin aserțiunea că numai așa-numita „formă“ a operei picturale este valoroasă și că în schimb „conținutul“ este din punct de vedere estetic neutru. Trecînd peste faptul că respectivele concepte de „formă“ și „conținut“ sînt cu totul diferite la diferiți autori și nu îndeajuns de clarificate[2], această opinie se dovedește falsă dacă este raportată la componentele tabloului. Bineînțeles, dacă ne-am referi la lucruri materiale reale, luate exact în felul în care ele există în și pentru sine (ca de pildă ploaia radioactivă), fără alte determinări calitative, care par să le fie atribute în cadrul experienței umane senzoriale, atunci s-ar putea poate face afirmația că în simpla lor existență și înfățișare sînt total neutre estetic. Dar obiectele reprezentate în tablou (lucruri, oameni, întîmplări, procese) nu sînt obiecte reale (fizice) de acest fel, ci „lucruri“ care apar în imagini reconstruite pictural și sînt înzestrate cu diferite însușiri *concrete*, mai ales *vizuale*, ce ni se par reale, dar nu ar putea niciodată să devină reale[3]. În cel mai bun caz pot fi reproduceri parțiale și niciodată exacte ale unor obiecte „reale“, adică *date* nouă prin experiență ca reale, și care în experiența noastră apar cu toate înzestrările lor „sensibile“. Ca atare se impune o întrebare, cu totul nouă și indispensabilă față de afirmația privitoare la caracterul neutru estetic al obiectelor reale fizice, și anume: dacă și în ce sens, obiectele reprezentate în tablou sînt cu adevărat neutre pe plan estetic. Abordînd această ultimă problemă, se cere înlăturată confuzia, care se

---

[1] Pe această poziție se află, de pildă, cunoscutul estetician francez Charles Lalo (vezi *Esthétique*, Paris, 1925).

[2] M-am ocupat de multiplele lor sensuri în Cap. I din vol. II al lucrării *Spór o istnienie świata* („Dispută despre existența lumii“), iar cu aplicare la operele de artă, în articolul *Zagadnienie formy i treści w dziele literackim* („Problema formei și a conținutului în opera literară“), „Życie literackie“, 1937.

[3] Cum și în ce sens ele *există*, în genere, e o problemă asupra căreia vom reveni.

comite adeseori, din vremea lui Kant încoace, între „fenomen“ — fie ca modalitate în care un obiect îi este dat subiectului-contemplator printr-o *multitudine* de imagini, fie ca modalitate de reprezentare concretă a sa în artă, mai ales în pictură — şi obiectul fenomenal, material, cel care apare în imagini. Obiectul care ne este dat în mod direct şi fenomenal — de pildă Biserica Madeleine (din Paris) văzută de mine — are, corespunzător cu sensul percepţiilor prin care ne este dată, „propriile“ ei însuşiri şi caracteristici date concret, de pildă : o formă dreptunghiulară, o colonadă care înconjoară clădirea, o culoare întunecată şi aşa mai departe. Cu aceste proprietăţi ca determinări *ale sale*, respectivul monument ni se dezvăluie ca un dat experimental, indiferent dacă consideraţiile ulterioare ale teoriei cunoaşterii sau ale vreunei alte ştiinţe (de pildă a psihofiziologiei sau a fizicii) le confirmă sau dimpotrivă, consideră calificările senzoriale ale obiectelor date nouă prin experienţă ca fiind fenomene subiective, care nu aparţin obiectelor reale, aşa cum sînt ele în sine. Dar chiar dacă această opinie ar fi adevărată, proprietăţile concrete ale obiectului pe care-l percepem sînt — aşa cum am afirmat mai înainte — cu totul *diferite* faţă de multitudinea imaginilor concrete care apar şi dispar, date ca trăiri, şi faţă de baza senzorială a acestora. O bilă roşie, omogenă *este* — în plină lumină „albă“ — *omogen* roşie (adică o culoare roşie *de aceeaşi nuanţă*, intensitate şi saturaţie acoperă *întreaga* suprafaţă a bilei, dată nouă perceptiv). În schimb, conţinutul imaginilor corespunzătoare, prin a căror receptare percepem bila omogen colorată, indică o foarte mare *diversitate* calitativă a bazei datelor senzoriale privind culoarea. Pe drept sau pe nedrept, proprietăţile concrete şi fenomenale ale obiectului pe care-l percepem ne sînt date ca aparţinînd *lui însuşi* şi ca existînd independent de caracterul întîmplător al reprezentării sensibile. În schimb, imaginile le receptăm drept un eveniment pe care-l *trăim numai noi*, care aparţine conţinutului trăirii subiectului-contemplator şi care, în sfîr-

şit, este anulat odată cu trăirea care l-a provocat. Aşadar, trebuie neapărat să le deosebim una de alta, indiferent de felul de existenţă atribuit pînă la urmă obiectului perceput şi proprietăţilor sale concrete. Dacă lucrurile stau astfel, este neadevărat că toate obiectele date nouă în mod direct şi concret — fie prin reprezentări fie printr-un „tablou“ — ar fi neutre în ce priveşte valoarea lor estetică. Într-adevăr, printre obiectele (lucrurile) date concret, unele sînt urîte iar altele frumoase, unele slute, scîrboase, iar altele pline de graţie, de farmec etc. Mai există apoi diverse tipuri sau variante de frumuseţe, mai ales atunci cînd trecem de la lucruri la opere de artă. În alt fel este frumos un templu grec, doric să zicem, şi în alt fel o străveche catedrală gotică, şi iarăşi cu totul într-alt fel aşa-numitul peisaj „romantic“. Într-alt fel e frumoasă Venus din Millo decît Afrodita din Cnidos. Cu toate că momentele care constituie valoarea estetică a unei opere de artă pot să nu fie întotdeauna sesizate de noi şi cu toate că, sesizîndu-le, sîntem supuşi la diverse greşeli sau amăgiri, ele nu sînt „aprecieri“ arbitrare sau „iluzii“, ci constituie fenomene concrete, fundamentate prin momente de un fel special. Baza lor se află într-o diversitate de calităţi estetic valoroase, asupra cărora am mai stăruit aici, şi care în majoritate sînt determinări ale unor obiecte reprezentate, dar se manifestă şi în conţinutul imaginilor. Aici trebuie să ne mulţumim numai cu cîteva *exemple* de calităţi estetic valoroase ale unor obiecte, calităţi puse în evidenţă de tablou. Aşa, de pildă, se cere menţionat comicul ; la fel stau lucrurile cu „grotescul“ sau cu unul din adversativele sale ca „seriosul“. Se poate vorbi despre „banalitate“ sau „subtilitate“, despre ceea ce se prezintă „vulgar“, „grosolan“, în opoziţie cu „rafinamentul“, „nobleţea“, „fineţea“ şi „împlinirea“ unui lucru. Toate aceste momente sînt în primul rînd determinări ale unor obiecte, ale unor situaţii concrete, sau ale unor stări ale acestora ; în al doilea rînd, sînt în sine ceva *calitativ* şi nu „formal“ (structural). Mai există apoi momente estetic valoroase ale *structurilor* obiectu-

ale însăşi, ca de pildă caracterul confuz sau dimpotrivă transparenţa şi claritatea unei anumite structuri, complexitatea sau simplitatea ei, respectiva structură putînd avea o anumită „uşurinţă" şi graţie, sau dimpotrivă să fie „greoaie"; ritmică sau neritmică (mai generalizat: nemuzicală), dinamică sau statică şi echilibrată şi aşa mai departe. Aceste momente estetic valoroase ale unor structuri (forme într-un sens *special)* sînt chiar ele însele ceva absolut *calitativ*. În sfîrşit, aici intervin aşa-numitele (de mine) „calităţi metafizice", pe care le-am descris în altă parte[1] şi care se ivesc pe baza unei situaţii concrete, mai ales pe baza unor probleme umane sau care apar în relaţiile dintre oameni. Este vorba de momente calitative ca de pildă: înălţător, tragic, ameninţător, zguduitor, misterios sau de neînţeles, demonismul unei acţiuni sau al unei persoane, sfinţenia sau contrariul ei: păcătoşenia, caracterul extatic al celei mai înalte admiraţii sau tăcerea celei mai adînci tihne etc. Calităţile de acest fel nu sînt pur şi simplu nişte proprietăţi speciale ale unor *obiecte* (lucruri), nici trăsături ale cutăror sau cutăror stări psihice, ci mai degrabă alcătuiesc o atmosferă specifică, de un anume fel, care învăluie întîmplări ori situaţii umane sau — supraumane: sînt calităţi care parcă împresoară oameni şi lucruri aflaţi într-o situaţie dată sau într-o fază anumită a ceea ce întreprind, le pătrund şi strălumineazӑ dîndu-le un farmec straniu. Farmecul care le e comun (şi se manifestă în multiple variante calitative şi intensităţi) ne încîntă mai ales atunci cînd, datorită anumitor împrejurări speciale avem posibilitatea de a recepta aceste calităţi metafizice de la o anumită distanţă, parcă mai atenuate decît se manifestă în realitate, în viaţa cotidiană. Lucrul acesta se întîmplă îndeosebi în cazul operelor de artă ale căror calităţi metafizice ni se descoperă; farmecul pe care-l conţin ne solicită şi ne atrage într-un mod specific şi totodată potoleşte parcă în noi o foame sau o nostalgie pe care o nutrim faţă de calităţile meta-

---

[1] Vezi cartea mea despre opera de artă literară § 46 şi 49.

fizice (indiferent dacă pe plan teoretic avem păreri metafizice, spiritualiste sau materialiste). Un materialist sau un pozitivist, în planul teoriei filozofice, se lasă în același fel emoționat de calitățile metafizice ale operei de artă ca un metafizician sau spiritualist pur. Cel mult poate avea o preferință specială pentru *anumite* calități metafizice pe care le sesizează în natură sau în artă. Întreaga problemă a existenței sau a inexistenței acestui fel de calități nu are nimic comun cu controversele purtate în cadrul metafizicii sau în lupta împotriva metafizicii. Pentru noi, în acest punct al demonstrației noastre, este important și semnificativ numai faptul că respectivele calități metafizice în primul rînd constituie într-o operă de artă o componentă estetic importantă (și poate cea mai activă), în al doilea rînd că ele se manifestă în *orice tip* de operă de artă, fie că este o creație literară, o operă muzicală sau o operă de artă plastică : pictură, sculptură sau arhitectură.

Cu aceasta a fost rezolvată încă o problemă care se putea pune privitor la operele de artă picturală și anume : dacă respectivele calități metafizice se ivesc numai în tablourile cu temă literară sau și în alte tipuri de tablouri, de pildă portrete sau tablouri „pure“, reprezentînd cutare sau cutare obiect, sau în sfîrșit în tablouri de artă „abstractă“. Neîndoios, calitățile metafizice au mai multe posibilități de manifestare în tablourile cu temă literară, unde li se deschide în față un cîmp întreg de întîmplări și conflicte umane. Dar așa cum acest fel de calități se manifestă în natură, în cadrul unor obiecte sau întîmplări extraumane, tot astfel ele se ivesc și în opere de pictură nu numai lipsite de o temă literară, dar care nu conțin nici măcar vreo componentă a psihicului uman (care apare de pildă în portret [1]) ci sînt așa numite naturi moarte sau tablouri abstracte [2].

---

[1] Drept exemplu pot servi unele portrete de Rembrandt sau Mona Lisa a lui Da Vinci.

[2] Un exemplu de tablouri care conțin eminamente calități metafizice sînt tablourile lui Van Gogh.

În acelaşi fel se rezolvă şi străvechea dispută dintre aşa numiţii formalişti şi adversarii lor. Dacă, aşadar, prin „conţinut“ vom înţelege obiectele reprezentate în tablou, și în special tema sa literară, iar prin „formă“ modul de reprezentare al acestor obiecte în imagini, putem spune că momentele estetic valoroase se manifestă atît în ceea ce se înţelege prin conţinut cît şi în ceea ce se înţelege prin formă, prin urmare atît în stratul obiectelor reprezentate cît și în stratul imaginilor, dar, totodată este neadevărat că tot ce apare în „conţinut“ sau totul din „formă“ este valoros estetic. Și disputa se încheie fără victoria vreuneia dintre părţi. În cadrul aşa-numitului „conţinut“ cît şi în cadrul aşa-numitei „forme“ apar atît momente estetic neutre cît şi calităţi estetic valoroase şi sînt necesare cercetări speciale pentru ca acestea din urmă să fie descoperite în ambii factori ai operei de artă.

Nici atunci cînd prin „formă“ şi „conţinut“ înţelegem cu totul altceva, disputa nu se încheie în favoarea vreuneia dintre părţi. Am afirmat mai sus că printre calităţile estetic valoroase se află momente estetic valoroase ale structurilor. Adesea se înţelege prin „formă“ sau altfel spus prin „structura“ unui obiect anumit, totalitatea (sau, cel puţin o parte) a relaţiilor care intervin între componentele unui întreg, iar prin „materie“ sau conţinut, totalitatea acestor componente. Relaţiile se exprimă prin anumite trăsături care caracterizează întregul construit într-un anume fel, adică avînd o anumită „formă“. Printre ele unele sînt estetic neutre iar altele estetic valoroase. Dacă, spre pildă, afirmăm că un tablou oarecare are o mare simetrie în dispunerea petelor de culoare, această trăsătură este sau poate să fie estetic valoroasă, ea decurge din anumite relaţii spaţiale între petele de culoare datorită cărora tabloul este „construit simetric“. Pot exista foarte multe relaţii de acest tip (de pildă distanţa petelor de culoare faţă de axul simetriei), dar ele singure sînt estetic neutre şi doar simetria ca o proprietate decurgînd din ele este sau poate fi estetic valoroasă. Tot astfel, dacă afirmăm că o operă

de artă, un tablou de exemplu, este neunitar, ne referim la o calitate artistică cu o valoare negativă ; lipsa de unitate este însă o calitate derivată, care provine din numeroase şi felurite componente, nelegate între ele, deci din relaţiile ce decurg din calificarea acestor componente. Relaţiile în sine, de pildă contrastele mari în calitatea culorilor sau în forma petelor de culoare din tablou, sînt estetic neutre, dar au o anumită valoare estetică prin aceea că ele introduc în tablou o calitate cu o valoare negativă. Cu acest sens nou putem determina *unele* calităţi „formale", care sînt sau pot fi estetic valoroase ca : simetria sau lipsa de simetrie, unitatea sau lipsa de unitate, armonia sau lipsa de armonie, eleganţă sau neeleganţă, precum şi calităţile derivate din acestea : luminozitate şi lipsă de luminozitate, confuzie şi multe altele pomenite anterior. Toate au la bază diverse calităţi „formale", estetic neutre în sine. Trebuie deci acceptată ideea că în aşa-numita „formă" a unei opere de artă poate fi conţinută valoarea sa estetică, dar în nici un caz nu sînt valoroase estetic *toate* momentele sale formale. La fel se prezintă situaţia în ce priveşte „materia" (conţinutul) operei de artă (a tabloului), dacă prin aceasta se înţelege totalitatea componentelor sale. Dacă de pildă drept una din componente luăm imaginea unui obiect reprezentat în tablou, aceasta poate (dar nu trebuie neapărat) să conţină în sinea ei o calitate estetic valoroasă şi ca atare contribuie la valoarea estetică de ansamblu a tabloului. La fel se petrec lucrurile în ce priveşte obiectele reprezentate în tablou. Desigur nu mai e cazul să o demonstrăm, neîndoios rămîne însă faptul că acele componente ale tabloului care îndeplinesc un rol exclusiv constitutiv, fie că se manifestă în stratul imaginilor fie în cel al obiectelor reprezentate, sînt în sine neutre estetic. Dacă însă noile elemente componente pe care acestea le introduc în tablou au printre celelalte calităţi ale lor şi calităţi estetic valoroase, atunci aceste componente strict constructive ale tabloului capătă o semnificaţie estetică.

Ne-am mai referit mai sus la faptul că pictorul poate să reprezinte în tablourile sale obiecte (lucruri sau oameni), care se remarcă prin diverse „deformări“ sau abateri evidente față de lucrurile din natură date nouă prin experiența cotidiană. Această posibilitate determină pictorul să atribuie obiectelor reprezentate concret în tablou momente estetic valoroase care nu se manifestă de obicei în lucrurile date nouă direct în cadrul naturii. Problema rămîne legată de două tendințe contrarii care s-au ivit în istoria artei europene. În pictură, ca artă figurativă, una din tendințe constă în străduința ca obiectele reprezentate în tablou să reflecte [1] — cît mai fidel cu putință — obiectele din natură. Reproducerea fidelă în opera de artă a ceea ce există în natură, deci în afara artei, este admis drept un ideal : i se conferă nu numai rangul de cea mai înaltă valoare a operei de artă, dar este socotită a fi condiția indispensabilă a valorii. Este lozinca așa-numitului „naturalism“ sau „realism“ în artă. Adepții acestei teorii însă nu se întreabă în ce măsură respectivul postulat ar putea fi îndeplinit și nici dacă reproducerea fidelă a obiectelor reale poate constitui o condiție artistică (estetică) suficientă pentru valoarea tabloului (operă de artă figurativă). Ambele ipoteze par cel puțin discutabile. Există apoi o tendință contrară, care susține că reproducerea naturii în artă nu numai că nu este un factor indispensabil pentru valoarea estetică a tabloului, ci că dimpotrivă, introducerea unor abateri sau cum se spune „deformări“ constituie condiția necesară constituirii calităților estetic valoroase, mai cu seamă dacă e vorba de calități care în natură nu apar. Este vorba despre diverse tipuri de „stilizare“, despre anumite „forme“ preluate din natură (de pildă de flori), folosite cu scopul de a da unui obiect oarecare o înfățișare nouă și diverse calități estetic valoroase, legate între ele și constituind un tot armonios. Este o unitate de un fel deosebit, diferită de unitatea pur formală proprie oricărui obiect (dacă

---

[1] De multe ori se vorbește chiar despre imitarea obiectelor reale.

ea există cumva), o unitate *calitativă*, care se bazează pe ivirea în obiect a unei calităţi aparţinînd formei, ce-şi pune amprenta asupra obiectului *în întregimea lui* şi totodată *corelează* o multitudine de calităţi — aparţinînd obiectului, similare şi legate ierarhic între ele — calităţi care nu numai că se străvăd în tot tabloul dar şi colaborează cu calitatea de ordin superior[1]. Dacă stilizarea are loc în raport cu un obiect a cărui structură generală şi ale cărui însuşiri calitative primordiale (în natură) nu au nici un fel de stil, de pildă în raport cu corpul uman, atunci diversele lui părţi trebuie să fie în aşa fel configurate încît, pe de o parte, să-şi păstreze însuşirile de bază proprii, iar pe de alta să sufere o oarecare modificare, prin care aceste părţi să se arate nu atît înrudite între ele cît avînd o *similitudine* caracteristică datorită unei calităţi unice, care-şi pune amprenta asupra întregului.

Am comite totuşi o greşeală dacă am trata prea riguros postulatul acestei înrudiri sau similitudini a părţilor configurate în funcţie de un anumit „stil". Întrucît, şi în ceea ce denumim „grotesc" sînt posibile diferite stiluri. Iar „grotesc", într-o operă de artă, nu există fără o anumită disarmonie, fără o divergenţă intenţionată a calităţilor, a părţilor obiectului (eventual a situaţiilor), fără o disproporţie sau un contrast aparent neaşteptat, dar care atrage atenţia. Dacă totuşi tocmai în cadrul grotescului posibilităţile stilizării sînt relativ mari, faptul trebuie interpretat în sensul că, în ciuda disarmoniei şi a unei paradoxale asamblări a calităţilor, unitatea armonioasă biruie multitudinea părţilor divergente şi făureşte interdependenţa lor şi a determinărilor calitative ale acestora.

În acele momente care constituie *specificul* unui stil anumit, arta (şi mai ales pictura) trece dincolo de ceea ce ne este dat în experienţa cotidiană şi devine — în sensul strict al acestui cuvînt — creatoare în raport cu natura. Fiecare epocă artistică de seamă şi fiecare pictor de seamă creează în operă „stilul" său propriu, care se exprimă în

---

[1] Vezi : *Dispută despre existenţa lumii,* vol. II, p. 59 şi urm.

obiectele reprezentate în tablou, dar şi în imagini precum şi, în sfîrşit, în întreaga compoziţie artistică a operei de artă date. Bineînţeles că există numeroase amănunte secundare care fac să se deosebească două stiluri diferite. Dar fiecare stil adevărat se caracterizează printr-o calitate constitutivă anume, aparţinînd lucrării ca întreg şi care îşi pune amprenta asupra tuturor operelor de acelaşi stil, oricît de mari ar fi diferenţele între ele; în schimb lucrări diferite ca stil — în ciuda tuturor posibilelor asemănări secundare — sînt marcate ca fiind deosebite datorită aceleiaşi calităţi. Calitatea specifică, aceea care marchează un stil anume, poate fi surprinsă concret, receptată, dar nu poate fi descompusă în elemente cu ajutorul analizei noţionale. E posibil, în schimb, a supune analizei proprietăţile obiectelor şi ale părţilor lor componente şi a stabili care momente calitative *constituie fundamentul şi condiţionează apariţia* în obiect (eventual în tabloul întreg) a acelei calităţi specifice, pecete a respectivului stil, ceea ce nu ne spune decît prea puţin sau mai nimic despre respectiva calitate. Aici apar numeroase probleme, a căror aprofundare ne-ar permite să lămurim esenţa a numeroase stiluri [1]. Se poate pune întrebarea ce anume dintr-un tablou poartă pecetea caracteristică a unui stil; să fie obiectul reprezentat, sau imaginile, sau modalitatea de a le reconstrui sau, în sfîrşit, ansamblul tabloului cu toate straturile şi părţile lui? Ar fi o imprudenţă să încercăm o rezolvare în general, întrucît, este posibil ca stilul însuşi să decidă ce anume din tablou să-i fie subordonat. În felul acesta s-ar părea că toate posibilităţile sînt deschise şi că doar studiul unor opere aparţinînd diverselor stiluri ar putea lămuri problema. În orice caz stilul, respectiv pecetea lui calitativă, este ceva estetic valoros în sine şi tocmai datorită acestei valori estetice, resimţită nemijlocit, sînt create adeseori zeci de ani în şir opere într-un stil anume. Amprenta calitativă

---

[1] Stabilirea unui asemenea ansamblu de calităţi, fundament al calităţii care pecetluieşte un stil anumit, şi-a propus probabil Wölfflin în raport cu Renaşterea şi barocul.

a stilului nu exclude dealtminteri faptul că, la un moment dat, toată lumea „se satură" de operele create într-un anumit stil și nu-i mai suportă valoarea estetică pozitivă, recunoscută pînă atunci, și ca atare o vreme sînt create și recunoscute opere cu un caracter stilistic total diferit.

Deasemenea, nu încape nici o îndoială că și obiectele reprezentate concret în tablou conțin calități estetic valoroase și momente estetice ale valorilor și este neadevărat că acest fel de calități ar apărea exclusiv în imaginea reflectînd cutare sau cutare tip constitutiv, sau în datele senzoriale pe baza cărora aceasta se întemeiază. Ambele serii sau grupaje estetice și în primul rînd de momente estetice ale valorilor cît și de calități estetic valoroase se coproduc în orice tablou și rămîn corelate în îmbinări diferite, ducînd la apariția de fenomene secundare diferite, la momente calitative estetice, armonioase etc. Tocmai existența în tablou a unor asemenea grupaje de calități estetic valoroase și a unor calități care-i făuresc valoarea estetică, face ca tabloul, în calitate de operă de artă, respectiv concretizarea [1] lui, să aibă un caracter polifonic analog cu opera de artă literară, deși în tablou polifonia nu este niciodată la fel de complexă ca în opera literară. Să nu se uite nici faptul că în tablourile cu o temă literară, această polifonie este cu mult mai bogată decît în cele care reprezintă, de pildă „o natură moartă", întrucît prezența stratului de situații existențiale umane și a factorului psihic duce la ivirea unor serii noi de calități estetic valoroase. În funcție de tipul tabloului și de stilul în care este pictat, se evidențiază, în ansamblul polifonic al calităților estetice ale valorilor, cînd unele calități, cînd altele ; o dată cele care aparțin imaginilor vizuale, altă dată cele care se ivesc în domeniul obiectelor fizice reprezentate în tablou, altă dată încă, tocmai cele legate de „tema literară a tabloului" și așa mai departe. Toate acestea sînt însă amănunte, care ar trebui cercetate în

---

[1] Vezi mai jos § 11.

studii aparte consacrate diverselor tipuri sau stiluri de pictură. Astfel se deschid în faţa noastră perspective largi pentru cercetările din domeniul ştiinţei care poate că s-ar cuveni să aibă o largă aplicare şi în aşa numita istorie a artei.

§ 8. *Raportul dintre tablou şi pictură*

Analizele efectuate pînă acum ne îndreptăţesc să tragem unele concluzii în privinţa relaţiilor care intervin între tablou şi pictura corespunzătoare. Cele două creaţii sînt pe de-o parte strîns legate, pe de alta se deosebesc în mod esenţial. Argumentele care pledează în favoarea deosebirii existente între ele sînt următoarele :

1. Pictura este — aşa cum am mai spus — un obiect real, creat pe un material sau altul (lemn, pînză, sticlă etc.). Atunci cînd este gata, părţile sale constitutive (de pildă pigmenţii, culoarea care acoperă pînza) şi proprietăţile adăugate de artist materialului iniţial suferă, o vreme, schimbări relativ neimportante, deşi pictura în totalitatea ei rămîne în relaţii cauzale cu mediul său fizic şi bineînţeles este supusă permanent influenţelor acestuia.

Totuşi tabloul, adică acea alcătuire specială de straturi, respectiv imaginea reconstruită, stratul obiectului reprezentat concret şi eventual cel al temei literare (în acest caz stratul al doilea şi al treilea se pot manifesta şi cu funcţia reflectării), nu reprezintă o parte reală sau vreo selecţie de calităţi aparţinînd „picturii". Întrucît deţine nişte proprietăţi şi îndeplineşte nişte funcţii care nu ţin de pictură, pînza pe care este pictat respectivul tablou nu conţine nici un fel de straturi şi nu poate reprezenta sau reproduce nici un fel de obiecte. Pe de altă parte, multe dintre însuşirile picturii nu aparţin „tabloului" privit ca o creaţie artistică : şi anume faptul că este din pînză, că are o anumită temperatură, că odată cu ridicarea temperaturii mediului ambiant îşi schimbă volu-

mul, că are o suprafaţă plană pe care este distribuită o anumită cantitate de pigmenţi de culoare. Şi totuşi pigmenţii de culoare sînt aceia care joacă în primul rînd un rol în existenţa tabloului şi a însuşirilor sale, deşi este neadevărat că însuşirile lor ar fi totodată şi însuşirile tabloului. Acesta este punctul care ne poate oferi explicaţia necesară privind relaţia dintre tablou şi pictură [1].

2. Pictura reprezintă înainte de toate baza fizică a existenţei tabloului ca obiect de artă. Mai întîi în sensul că, fără pictură, tabloul n-ar putea să existe, cu toate că „pictura" singură nu este suficientă pentru a asigura existenţa tabloului. Atunci cînd se distruge pictura se distruge originalul tabloului, şi dacă nu s-au păstrat nici un fel de còpii sau reproduceri, înseamnă că s-a distrus cu totul respectivul tablou, pe care, după distrugere putem să ni-l *închipuim* mai limpede sau mai puţin limpede, dar niciodată nu-l vom mai putea vedea în mod concret. Pictura determină şi baza senzorială a imaginilor reconstruite în tablou, şi prin aceasta duce la păstrarea identităţii acestuia. Pigmenţii distribuiţi pe suprafaţa

---

[1] Distincţia dintre pictură şi tablou a făcut-o pentru prima oară Husserl în *Ideen zu einer reinen Phänomenologie* în anul 1913 (vezi p. 209 şi 211), fără să ofere o analiză a tabloului de tipul celei întreprinsă de mine aici şi fără o fundamentare mai temeinică a acestei distincţii. În studiile mele mă străduiesc să ajung la argumente mai profunde şi de asemenea ofer o interpretare a tabloului oarecum diferită de aceea a lui Husserl. Cîţiva ani după ce am scris aceste studii, E. Fink a publicat lucrarea intitulată *Vergegenwertigung und Bild*, în care apar unele concluzii înrudite cu ale mele, dar nici el nu intră în amănuntele prezentate de mine aici ; dealtminteri Fink cunoştea lucrarea mea despre opera literară şi § 58 (despre spectacolul cinematografic) îl putea orienta asupra concepţiei mele privind construcţia tabloului. Tot astfel şi N. Hartmann a folosit cartea mea cînd a scris *Problem des geistigen Seins*. Dintre polonezi, de probleme similare s-au ocupat L. Blaustein în lucrarea *Przedstawienia imaginatywne*, 1930 („Reprezentări imaginative") şi St. Ossowski în *U postaw estetyki*, 1933 („La bazele esteticii"). După război, preocupări similare privind reconstrucţia tabloului întîlnim în Franţa şi SUA (vezi lucrările lui *Sartre, Dufrenne, Pepper, S. Langer, E. Gilson*).

picturii reflectă în așa fel lumina căzută asupra lor încît, pentru subiectul-contemplator această suprafață apare acoperită cu un sistem de pete de culoare avînd o anume calitate, luminozitate, saturație și formă. Bineînțeles că petele de culoare pot fi receptate drept proprietăți ale unui obiect fizic anumit, ceea ce se și întîmplă atunci cînd pictura este cercetată, să zicem, din perspectiva conservatorilor. Dar atunci este privită pictura, nu și tabloul pictat pe suprafața ei. Petele de culoare reprezintă într-adevăr condiția indispensabilă dar nu și suficientă a actualizării imaginilor reconstruite în tablou. Această condiție indispensabilă constă în faptul că petele de culoare de pe suprafața picturii nu sînt receptate drept un obiect al reprezentării sensibile în sine, ci servesc observatorului la actualizarea unei anumite cantități de date vizuale intuitive care, utilizate drept bază senzorială, permit constituirea și receptarea unui grupaj de imagini. Așadar se poate afirma că petele de culoare ale picturii indică, în ce le privește, un sistem de date vizuale sensibile, care urmează să servească drept bază senzorială a imaginilor, nu a oricăror imagini, ci numai a celor ce vor fi reconstruite în tablou. Fiindcă să nu se uite că, aceleași pete de culoare furnizează și datele intuitive vizuale constituind baza senzorială a imaginilor în care se înfățișează obiectul real, „pictura". Petele de culoare îndeplinesc în pictură un rol ciudat și cu totul diferit față de petele pe care le-am întîlnit uneori în timpul războiului pe automobile sau pelerine militare. În ultimul caz ele serveau ca respectivul obiect, văzut de departe, să rămînă invizibil datorită fuzionării cu culoarea mediului (mimetismul din natură). Văzute de aproape, se înfățișau ca o „zugrăveală" neobișnuită a automobilului, la fel de neobișnuită ca petele de culoare de pe suprafața „picturii", dar nu duceau la contemplarea nici unui fel de tablou. Petele de culoare de pe suprafața picturii sînt de asemenea natură, încît îl determină pe contemplator să actualizeze imaginile care reprezintă concret cu totul alte obiecte decît pictura însăși. Într-un fel, ele îi oferă contemplatorului „indicații", cum să le înțeleagă, ce fel de

configurație obiectuală să actualizeze pentru a putea constitui imaginea unui obiect cu totul nou, a unor lucruri sau a unor oameni. Dacă aceste „indicații“ sînt întotdeauna univoce, în așa fel încît tabloul să fie întotdeauna stabilit univoc în stratul său obiectual, este o altă întrebare, ce necesită o cercetare aparte și care, desigur, poate fi rezolvată în funcție de modul de acoperire al picturii cu culoare. În orice caz însă, multitudinea petelor de culoare care apar pe suprafața picturii nu constituie o condiție suficientă pentru constituirea tabloului, întrucît în acest scop este nevoie nu numai de un privitor (care pe deasupra mai poate fi și foarte diferit) ci și de o atitudine adecvată a acestuia care să-i permită receptarea adecvată a anumitor trăsături ale picturii. Tocmai pentru că prin propria lui structură tabloul *depășește*, trece dincolo de obiectul real care îl fundamentează, el indică pe de-o parte o anumită activitate creatoare subiectivă din care a luat naștere (o viziune creatoare petrecută în sufletul artistului), și pe de alta trimite către activitatea — înlăuntrul unor anumite limite creatoare și ea — a receptorului, datorită căreia tabloul este „dat“ din nou în mod concret, odată cu fiecare contemplare a sa. Dacă subiectului-privitor îi lipsește dispoziția sufletească adecvată, care să-i permită ca, în baza datelor senzoriale furnizate de pictură să constituie sau, dacă preferați, să reconstruiască tabloul, dacă în el nu ia naștere o trăire estetică — dirijată într-o măsură de proprietățile picturii și parțial de elementele reconstruite ale tabloului — care să-i permită a recepta tabloul prin calitățile sale valoroase estetice, așadar cu valoarea estetică a acestuia, atunci respectivul privitor are să vadă doar un obiect pestriț, al cărui colorit i se pare de neînțeles și într-o oarecare măsură poate chiar comic ; el rămîne orb în fața tabloului însuși, nu-l vede deloc sau îi distinge numai unele componente, fiind incapabil să-l reconstituie în deplinătatea lui și cu polifonia lui sintetică. Totuși, petele de culoare de pe suprafața picturii, care constituie baza ontică a tabloului, îl ajută pe contemplator să-și schimbe atitudinea : privind pictura, de la un

moment dat încolo, el uită de existenţa ei, o abandonează, pentru a se ocupa exclusiv de tabloul supraetajat acesteia. Petele de culoare deţin o forţă sugestivă pe care o exercită asupra contemplatorului, îi declanşează trăirea estetică într-un mod anumit şi într-o direcţie anumită, făcîndu-l să vadă tabloul creat de artist ca pe un obiect *estetic*. Forţa sugestivă a „picturii" nu este totuşi absolută, nu-l sileşte pe privitor — asemeni unei instanţe fără apel — să constituie un tablou cu proprietăţi definite în toate privinţele. Subiectul-contemplator poate în principiu să se elibereze oricînd de sub autoritatea ei, şi atunci percepe fie pur şi simplu bucata de pînză sau de lemn, vopsită în culori diferite (aşa cum procedează de pildă specialistul care în vederea „restaurării tabloului" priveşte pictura cu lupa sau o examinează cu aparatul Roentgen pentru a-i surprinde succesivele adaosuri şi refaceri), fie chiar tabloul, dar atribuindu-i diferite înfăţişări condiţionate subiectiv.

Cu alte cuvinte : tabloul ca operă de artă este în esenţa sa un obiect pur intenţional, care îşi are fundamentarea ontică pe de-o parte în pictura reală şi prin intermediul ei în activitatea creatoare a pictorului, iar pe de altă parte în contemplator, şi anume în demersul său perceptiv. De aceea este corect a distinge în cazul picturii „originalul" de „copie" (reproducere), ceea ce nu are o importanţă esenţială în cazul operelor literare. Originalul manuscris al autorului-poet nu rămîne într-o la fel de strînsă relaţie cu opera de artă literară cum este cazul cu tabloul „original". Dacă manuscrisul poetului deţine în raport cu exemplarele tipărite o valoare mai mare, ba chiar o anume întîietate, ea este doar de natură economică sau *pretium affectionis* * şi nu are nimic comun cu rolul de excepţie jucat de pictura creată de artist, raportată la tabloul ivit pe baza ei. Dacă reproducerile sau exemplarele tipărite sînt còpii identice ale manuscrisului autorului (şi pot fi astfel), atunci relaţia lor

* Valoare afectivă (lat.). (N. tr.).

cu opera literară este aceeaşi ca şi a manuscrisului original. În schimb, pictura creată de artist are cel puţin într-atît întîietate faţă de toate reproducerile, cît cu mijloacele tehnice accesibile nouă astăzi executarea unei còpii identice este cu neputinţă. În cazul còpiilor, întotdeauna iau naştere mai mult sau mai puţin importante abateri de la original, care în funcţie de gen şi dimensiune, exercită o influenţă substanţială asupra tabloului ivit pe baza copiei. Abateri de nuanţă abia perceptibile în raport cu originalul pot altera armonia calităţilor coloristice şi cu asta pot schimba, ba chiar anihila anumite momente estetic valoroase ale tabloului. În acest caz tabloul reprodus nu mai este decît aparent acelaşi, iar ceea ce este în el cu adevărat voloros fie că a suferit o modificare esenţială fie că nu mai apare defel. Pe de altă parte, inevitabila „îmbătrînire" a picturii (modificările petrecute în straturile de culoare sub influenţa luminii, cele chimice datorate acţiunii aerului, umezelii etc., vezi Capela Sixtină), face ca originalul să-şi piardă, într-o anumită măsură, capacitatea de a constitui veşnic exact acelaşi tablou, cu toate valorile sale estetice. În consecinţă, tabloul este — în ciuda caracterului său pur intenţional — permanent inclus în procesul istoric de modificare a lumii reale, fără să mai pomenim despre schimbările pe care le suferă, inevitabil, în cursul proceselor istorice subiectul sau subiecţii-privitori. Tabloul este, prin urmare, un obiect istoric[1] din care se constituie cultura umană. Şi din nou se deschid aici perspective de cercetare esenţiale în domeniul istoriei artelor, pînă în momentul de faţă aproape neexplorate prin cercetări minuţioase.

3. Deosebirea dintre pictură, ca obiect real, determinat, şi tablou, ca o creaţie intenţională de un anumit

[1] Evident este „istoric" — în majoritatea cazurilor — atît prin situaţiile existenţiale, cît şi prin numeroasele amănunte privind obiectele şi oamenii pe care le prezintă. Iată din nou o sferă de preocupări aparte, văzută în genere just de către marxişti.

tip, se leagă strîns de deosebirea dintre modul în care ne este dat tabloul, pe de-o parte, și pictura (bucata de pînză pictată) pe de alta. Pictura ne este dată printr-o *percepție* simplă (mai ales vizuală dar nu numai vizuală), care se manifestă într-o multitudine de imagini pur perceptive, ivite în cadrul trăirii subiectului-observator. În vreme ce la contemplarea *tabloului* se produce un proces de conștiință complex, care cere o analiză aparte. Din momentul în care de această problemă s-a ocupat Husserl [1] predomină concepția potrivit căreia pentru a recepta un tablou este necesar a *supraetaja pe fundamentul* perceperii picturii o *nouă configurație intențională,* abia aceasta deschizîndu-ne calea spre tablou, constituindu-l totodată, în sens estetic, ca pe o creație înzestrată cu însușiri estetice. Actul conștientizării „tabloului", exprimîndu-se în limbajul lui Husserl, ar fi deci întotdeauna, în esența sa, un act „fundamentat" în perceperea senzorială a picturii și *supraetajat.* „Fundamentarea" ar fi cu atît mai complicată și mai complexă, cu cît tabloul ar conține mai multe straturi, mai ales dacă își exercită funcția reflectării, avînd o temă literară sau istorică.

Acest mod de interpretare pretinde o analiză mai aprofundată, pentru că succintul enunț al lui Husserl poate da loc la concluzii greșite. Una dintre ele s-ar putea formula după cum urmează :

Receptarea tabloului este „fundamentată" de percepția sensibilă, în sensul că mai întîi observăm obiectul real : „pictura", și fiind orientați către el și percepîndu-i însușirile, *păstrîndu-ne* deci orientarea asupra picturii, totodată ne îndreptăm atenția către altceva, și anume către tabloul în sens estetic, pe care îl receptăm într-un mod concret. Subiectiv, receptarea tabloului s-ar supraetaja de la un moment dat încolo peste percepția picturii, în așa fel încît am fi sub impulsul a *două* trăiri, a două

---

[1] În *Logische Untersuchungen* vol. II, partea a VI-a, p. 526 și urm., apoi în *Ideen zu einer reinen Phänomenologie* p. 79 și urm., 209 și urm., și p. 226.

intenţii *diferite* (dintre care cea de-a doua faţă de prima ar fi ontic condiţionată). Pe cînd obiectiv — bineînţeles doar în sensul unui corespondent al trăirii noastre, dat nouă ca un obiect fenomenal — am avea de-a face cu *două* obiecte deodată, diferite, deşi legate între ele într-un mod special : cu pictura reală şi cu tabloul în sens estetic. Al doilea s-ar supraetaja, într-un mod insuficient explicat, peste cel dintîi.

Este o interpretare în dezacord cu faptele, pentru că susţine efectuarea unui proces la nivelul conştiinţei, proces care este — cel puţin pînă la un punct — în esenţa sa imposibil. Întrucît este cu neputinţă ca, de la un moment dat încolo, să putem realiza *simultan* o percepţie vizuală *deplină*, sesizînd datul perceptiv, şi totodată să ne cufundăm în contemplarea tabloului. Şi corelativ : să existe o corespunzătoare *dualitate* a obiectelor, adică — folosind limbajul lui Husserl — să percepem în acelaşi timp „micuţa figură" de pe hîrtie, şi totodată prezenţa concretă a „cavalerului" reprezentat în tablou. Ce-i drept la Husserl există un soi de ezitare cu privire la „cavalerul" reprezentat. Pe de o parte Husserl se referă la el ca la un cavaler *aus Fleisch und Blut* * — ca şi cum cavalerul ar fi *real* şi în raport cu tabloul un obiect transcedent (modelul) — tocmai pentru că urmează să fie din „carne şi oase" — iar pe de altă parte acel cavaler urmează să fie presupus, după Husserl, într-o atitudine pur estetică, în aşa numita „modificare a neutralităţii", aşadar ca un obiect figurat *în tabloul propriu-zis* şi imanent lui, fiindcă aparţine stratului obiectual al acestuia. Numai dacă acordăm acelui cavaler prima din accepţiuni şi dacă acceptăm aserţiunea că este (prezumtiv) produsul unui act pur cognitiv, dat nemijlocit de imaginaţie sau amintire, ar fi posibil şi inteligibil, ca pe *lîngă* simpla reprezentare sensibilă a „micuţei figuri" să se producă totodată şi trăirea închipuită sau imaginar-evocativă referitoare la cavalerul *real* dar ne-*prezent*. Dar nu putem accepta că ar fi posibil ca „micuţa figură" să ne fie dată

---

* În carne şi oase (germ.). (N. tr.).

pe cale perceptivă ca o componentă a picturii *reale*, a bucăţii de hîrtie pictată, şi totodată să-l receptăm concret (nu în închipuire şi nici în amintire) şi pe cavalerul reprezentat, care de fapt nu e nici „micuţ“ şi nici „figură“, pentru că aceasta contravine experienţei noastre de viaţă.

Fireşte ar fi posibilă o schimbare intermitentă a atitudinii, adică într-un interval de timp dat să percepem pictura reală cu proprietăţile şi componentele ei (mai cu seamă acea „micuţă figură“), iar în alt interval de timp să concretizăm *tabloul* şi să receptăm cavalerul figurat în tablou. Se pune însă întrebarea ce se petrece în acest al doilea interval de timp, şi dacă se poate vorbi în cadrul lui despre o „fundamentare“ a actului de înţelegere a tabloului în actul de percepere deplină a picturii. Dar şi acest lucru trebuie contestat.

Dacă se poate vorbi de „fundamentare“, atunci într-un sens cu totul special, diferit de ceea ce s-ar întîmpla prin fundamentarea unei trăiri într-o altă trăire. Receptarea (înţelegerea) concretă a tabloului în sens estetic nu se bazează pe o *percepere deplină* a picturii reale, ci doar pe *receptarea* unei părţi din multitudinea de date senzoriale vizuale[1], care alcătuiesc *fundamentul sensibil* al imaginilor picturii ca obiect real. Cum se ajunge la aceasta? În procesul iniţial de percepere vizuală a tabloului, distingem anumite părţi ale acestuia (de pildă „micuţa figură“ la care se referea Husserl) sau anumite proprietăţi (de pildă o anumită distribuire, bine determinată, a petelor de culoare pe suprafaţa picturii), care ca atare ni se par ininteligibile sau nefireşti, sau ne apar

---

[1] În lucrarea mea *O niebezpieczeństwie „petitionis principii“ w teorii poznania* (1921) („Despre primejdia «petitionis principii» în teoria cunoaşterii“) distingeam: 1. Prezumţia obiectului, 2. Receptarea multiplelor date empirice sau imagini ale unui strat constitutiv oarecare şi 3. Trăirea actelor de conştiinţă în sine. Ceea ce receptăm iniţial, percepînd totodată şi un obiect oarecare, nu ne este dat obiectual şi — de obicei — nu este pe deplin conştientizat, ajungînd doar pînă la o conştiinţă pasivă, şi condiţionează esenţial şi obiectual modul de a fi dat al unui lucru şi conţinutul a ceea ce ne este dat obiectual (de pildă perceptiv).

drept părţi ori proprietăţi ce nu aparţin de la sine obiectului respectiv, ci i-au fost impuse sau date de altcineva cu un scop pentru noi deocamdată de neînţeles. Acest caracter ininteligibil sau nenatural al unor proprietăţi sau părţi ale obiectului real numit pictură, eventuala mijire a unei finalităţi străine picturii ca obiect material, ne îndeamnă să pornim în căutarea acelui scop şi totodată să privim obiectul, pe care tocmai l-am perceput, nu ca pe ceva existînd pentru sine ci ca pe *un mijloc* către altceva. Evident scopul poate fi foarte diferit. Însă căutarea ne este dirijată tocmai de acele părţi sau proprietăţi ale obiectului perceput (pictură), care deocamdată ni se par ininteligibile şi nenaturale. De pildă, ne sare în ochi faptul că petele de culoare de pe pînză (hîrtie) în loc să-şi îndeplinească funcţia de a prezenta proprietăţi bine determinate ale unor lucruri, funcţie normală la o percepţie simplă, în cazul de faţă ne îndrumă în altă direcţie : ca o consecinţă a *asemănării* care ni se impune cu imaginea unui alt obiect sau pur şi simplu cu obiectul pe care în acea clipă încă nu-l percepem, începem să ne imaginăm sau chiar să vedem tocmai acel alt obiect. Urmăm această solicitare deseori împotriva voinţei noastre, şi *în locul* pînzei sau hîrtiei, acoperită cu pete de culoare, zărim de pildă „cavalerul", sau pe „Venus", sau „o masă" pe care se află nişte fructe etc., în funcţie de felul petelor de culoare de pe suprafaţa picturii. Suprafaţa plată şi netedă a hîrtiei *dispare* parcă din cîmpul nostru vizual (cel puţin într-o măsură, depinzînd de gradul în care izbutim să receptăm ceea ce este reprezentat în tablou) şi în locul ei se iveşte *suprafaţa* obiectului sau a figurii reprezentate. Culorile care acopereau *hîrtia* încetează să se mai prezinte drept coloritul acesteia şi se preschimbă, de pildă, în coloritul *trupului omenesc* sau *al veşmintelor* purtate de respectiva persoană etc. Deci nu este adevărat că lucrurile se petrec ca şi cînd am percepe o bucată de hîrtie multicoloră şi *pe lîngă* asta am „presupune" — cum spune Husserl — „nedesluşit" şi „signitiv" trupul lui Venus sau suprafaţa mesei pe care se află fructele, ci exact invers : trupul lui Venus, cu coloritul său, ne este

dat *în mod direct*, aproape ca într-o percepţie, deşi nu întru totul la fel. Sau exprimat altcum : petele de culoare distribuite de pictor pe suprafaţa pînzei ne furnizează un *material de date senzoriale* care îndeplineşte acum o cu totul *altă funcţie* decît în cadrul percepţiei obiectului denumit pictură : în loc să ne prezinte proprietăţile *acesteia*, ne permite receptarea *quasi*-perceptivă a obiectului reprezentat în tablou : fie că e cavalerul, Venus sau masa cu fructe etc. [1]. Aceasta se întîmplă pentru că materialul senzorial îmbracă o configuraţie structurală şi obiectuală adecvată, creînd în aceste configuraţii imaginea reconstruită a obiectului figurat.

Aşadar în acest mod trebuie înţeleasă aserţiunea privind „fundamentarea" concretă a configuraţiei tabloului în „percepţia" sensibilă. Nu este o percepţie deplină, ci mai degrabă utilizarea unui material de date senzoriale

[1] Ceea ce se întîmplă cu o persoană examinată (normală) folosindu-se testul lui Rorschach este parcă în germene „conştientizarea tabloului" în cadrul unei normale frecventări a picturii. Numai că în cazul testului lui Rorschach „petele" de pe carton nu sînt destinate anume să producă trăirea numită aici „conştientizarea tabloului", întrucît gradul lor de asemănare cu anumite obiecte reale, cunoscute persoanei supusă testării dintr-o experienţă anterioară, este relativ redus şi respectiva persoană e nevoită să treacă cu vederea — ca să zicem aşa — multe amănunte ale „petelor" şi să le completeze cu amănunte care sporesc asemănarea „petei" cu obiectul pe care — în cele din urmă — parcă „îl vede" în acea pată ; în schimb, pictura este acoperită cu pete nu întîmplătoare ci intenţionate conform funcţiei lor de a fundamenta datele sensibile ale imaginilor obiectelor reprezentate în tablou. Astfel, subiectul-privitor al picturii nu este la cheremul unei „prezumţii" libere, ci este îndrumat de către pictură într-un mod de ajuns de precis. Drept urmare, el ajunge nu la constituirea acelei „micuţe figuri" cum se exprimă Husserl — ci la *quasi*-vederea unei „Venus" mari (parcă de dimensiune normală — în ciuda micimii acelei „figuri"). Micimea figurii nu ne deranjează în cazul acesta, tocmai pentru că prin contemplarea tabloului nu se ajunge la constituirea deplină a „micuţei figuri" doar asemănătoare cu „marea Venus", ci parcă „dintr-o dată" la constituirea acelei „mari Venus", care cel puţin în unele cazuri îndeplineşte funcţia „reflectării" şi atunci reprezintă nemijlocit obiectul absent.

vizuale pentru realizarea „conştientizării tabloului", şi mai este totodată un fel de „disponibilitate" în vederea desfăşurării procesului normal de percepţie a picturii ca un obiect oarecare. De aceea şi dispunem permanent de posibilitatea *întoarcerii* la bază, în cadrul căreia percepem pictura ca pe un simplu obiect real, atîrnat pe perete. În timpul receptării concrete a tabloului nu dispare cu totul conştiinţa periferică a prezenţei picturii. Aceasta provine din faptul că pictura ne incită să receptăm şi alte *imagini* decît cele reconstruite în tablou, şi drept urmare sesizăm în mod periferic de pildă sticla cu care e acoperită pictura, rama în care e încadrată, apoi diverse fenomene luminoase, jocul de lumini parcă risipite pe suprafaţa picturii, şi schimbîndu-se necontenit după mişcarea capului nostru etc. Pentru o „înţelegere" fidelă şi deplină a tabloului, în sens estetic, e necesară un fel de abstragere din mijlocul acestor date periferice perceptivo-obiectuale, însoţitoare, care totuşi ajung pînă la conştiinţa noastră deranjîndu-ne. E necesar să nu le acordăm atenţie, să nu le privim, şi astfel să ne preocupăm, dacă nu *exclusiv* — ceea ce nu ne reuşeşte aproape niciodată — măcar în cea mai mare măsură *numai* cu *tabloul*. De aceea contemplarea unui tablou nu este o simplă percepţie vizuală, cum ar fi receptarea picturii, adică a unui obiect material determinat, ci este „fundamentată" (Husserl spune *fundiert*) într-o percepţie vizuală ca într-un *nucleu* care nu ajunge în acest timp la o dezvoltare deplină. Totodată această abstragere sau neîndreptare a atenţiei către amănuntele picturii. ivite periferic în cîmpul nostru vizual, contribuie şi ajută la izolarea tabloului din mediul real în care se află pictura[1]. Atunci cînd conştientizarea periferică a proprietăţilor şi amănuntelor picturii reale se preschimbă într-o conştientizare „tematică" în sensul lui Husserl — adică tabloul se află într-un aşa numit centru al cîmpului nostru vizual — tabloul şi tot ce este figurat în el dispare din cîmpul nostru

---

[1] Unii esteticieni au atras atenţia asupra acestei izolări, analizînd trăirea estetică. Au subliniat rolul ramei.

vizual, şi nu vedem decît „micile figuri“ sau doar nişte pete de culoare pe suprafaţa hîrtiei ori a pînzei. Care dintre cele două modalităţi de înţelegere are posibilitatea să se realizeze depinde fireşte de diverse împrejurări, ca de pildă locul din faţa picturii în cadrul spaţiului real, de unde contemplăm tabloul. Întrucît este foarte important ca imaginea reconstruită în tablou să-şi poată desfăşura deplin funcţia de a face prezent obiectul reprezentat, aşadar ca materialul senzorial provenit din percepţia picturii (a percepţiei care n-a ajuns la o desfăşurare totală) să nu-l abată pe privitor de la contemplarea tabloului şi să nu-l tulbure cînd se adînceşte în tablou şi beneficiază de funcţia imaginii care-i prezintă obiectul figurat în tablou. Dacă tabloul este privit de la o distanţă prea mare sau dimpotrivă de prea aproape, sau prea dintr-o parte etc., atunci imaginea reconstruită nu reuşeşte să se constituie şi nu-şi poate îndeplini funcţia de a reprezenta obiectul în tablou. Apar diferite neconcordanţe în cîmpul fenomenelor care fac această funcţie cu neputinţă. E suficient, de pildă, să ţinem în mînă o fotografie „cu capul în jos“ ca să nu mai recunoaştem chipul persoanei pe care o reprezintă. Trebuie să fie îndeplinite regulile privitului în perspectivă, impuse de tablou şi drept urmare trebuie să ocupăm măcar aproximativ un anumit loc în spaţiul real (desemnat de imaginea reconstruită în tablou drept centru, respectiv „punctul zero“ al orientării, cum se exprimă Husserl) ca să putem *vedea* corect spaţiul *reprezentat* în tablou şi obiectele amplasate în cuprinsul lui. Dacă ne alegem un alt loc în spaţiul real (în care ne aflăm *realiter* împreună cu pictura), de unde să privim, atunci ajungem în receptarea datelor senzoriale oferite de tablou la o altă imagine decît aceea care duce la reprezentarea în tablou a obiectului respectiv, şi pe care trebuia s-o receptăm spre a putea percepe vizual acest obiect. În acest caz, imaginea reconstruită prin intermediul picturii nu-şi îndeplineşte deloc funcţia reprezentării concrete a obiectului dat. Petele de culoare care-i slujesc drept bază senzorială suferă reduceri şi modificări datorate perspectivei şi, în loc s-o vedem, de exemplu,

pe Venus în spaţiul figurat din tablou, vedem doar o figură micuţă pe o bucată de hîrtie. Obiectul reprezentat în tablou poate fi „văzut" bine doar dintr-un punct anumit, în mod aproximativ determinat, şi impus de fiecare dată de situarea imaginilor reconstruite în tablou. Uneori ne ajutăm singuri contemplînd un tablou, prin aceea că în mod fictiv, imaginar, „ne deplasăm" într-un punct din spaţiu de unde s-ar cuveni să „vedem" tabloul, să distingem bine obiectele pe care le figurează. Dar lucrul ne izbuteşte doar într-o anumită măsură. În schimb, pictura, bucata de hîrtie sau placa de lemn acoperită cu pigmenţi de culoare, poate fi privită din indiferent care loc în spaţiu [1], ceea ce are drept consecinţă doar faptul că o vedem cu mai multă sau mai puţină claritate, din altă direcţie, dar nu are ca efect dispariţia picturii din cîmpul nostru vizual [2].

§ 9. *Despre tablourile nonfigurative („abstracte")*

Să revenim acum la tablourile care nu-i oferă privitorului *obiecte reprezentate*, date în mod concret. Dar mai întîi să ţinem minte că obiectele reprezentate în tablou, cu sensul anterior atribuit de noi acestora, sînt

---

[1] Evident în marginile vizibilităţii.

[2] Remarcile consacrate aici temei „vederii" tabloului constituie o indispensabilă introducere la analiza acestei trăiri. Aici ele servesc doar opoziţiei între cele două tipuri de „tablouri", dar trebuie duse cu mult mai departe, în cazul în care am dori să lămurim problemele percepţiei estetice a operelor picturale. Aceasta depăşeşte însă cadrul dezbaterii de faţă. E. Fink, în studiul său *Vergegenwärtigung und Bild*, încearcă să analizeze aceste probleme, dar le omite pe cele privitoare la analiza estetică a percepţiei tabloului. La noi s-a ocupat de această chestiune St. Szuman, în lucrarea sa *Despre contemplarea tablourilor*, dar este o scriere mai mult de popularizare — îşi propune mai degrabă să înveţe să contemple un tablou pe cei care nu ştiu s-o facă şi ca atare se ocupă insuficient de problemele teoretice. Ceea ce nu-i diminuează interesul pentru sfera de cititori, cărora li se adresează.

în primul rînd nişte corpuri într-un spaţiu reprezentat, aşadar depăşesc suprafaţa picturii, care este înlăturată sau ajunge să fie transparentă, şi doar în anumite cazuri rămîne vizibilă ca suprafaţă. S-ar părea că înlăturarea corpurilor din conţinutul tabloului atrage după sine, în primul rînd, dispariţia spaţiului tridimensional şi reducerea tabloului la o creaţie *bidimensională*, suprapusă peste suprafaţa tabloului, respectiv a picturii. În al doilea rînd, s-ar părea că obiectele reprezentate dispar din cuprinsul tabloului numai din cauză că în el nu se mai găsesc nici un fel de imagini reconstruite. Dar dacă lipsesc obiectele reprezentate, atunci evident dispar şi persoanele figurate, deci şi situaţia existenţială şi nu se menţine nici funcţia de a reproduce anumite obiecte reale (modele). Pe scurt, dispare structura în straturi a tabloului. Se pune întrebarea dacă în acest caz mai avem de-a face cu un „tablou" în sensul stabilit de noi, adică opus „picturii". Prin ce anume se deosebeşte un tablou nonfigurativ de o pictură ? Ce anume mai rămîne din el ca tablou, în afara unei cantităţi anumite de pete de culoare, distribuite într-un fel sau altul ? Iar dacă ceea ce se păstrează este numai pictura, atunci mai avem de-a face cu ceva ce reprezintă o operă de artă picturală ? Sau poate trebuie să acceptăm ideea că teoria tabloului nu se referă la toate creaţiile picturale ca opere de artă de-un anumit gen ? Şi ce-ar avea de spus în această privinţă „abstracţioniştii" care au devenit atît de numeroşi şi importanţi în ultimele decenii ?

Dar să nu ne grăbim să conchidem. Fără îndoială ne aflăm la limita a ceea ce se cuvine a fi numit arta picturii. Ceea ce nu înseamnă deloc că aici, la „frontieră", trebuie să se afle numai opere de a doua categorie, de o calitate inferioară sau cu totul lipsite de valoare. Pornind însă de la pictura „figurativă" — în covîrşitoare măsură precumpănitoare în istoria picturii mondiale şi constituind obiectul cercetărilor noastre — pentru noi tablourile nonfigurative reprezintă un caz limită din punct de vedere *structural*, al cărui sens mă voi strădui să-l elucidez aici. „Frontiera" la care ne-am referit nu este chiar „tran-

şantă“, ceea ce înseamnă că pe linia de demarcaţie se află opere de *diverse tipuri*, mai mult sau mai puţin diferite de tipurile pe care le-am discutat pînă acum. Să începem cu un caz realmente limită, cînd, în sensul strict al cuvîntului, *lipsesc* obiectele reprezentate (oameni şi lucruri).

Dacă, aşa cum s-ar părea la o primă vedere, în cazul unui tablou nonfigurativ, „abstract“, avem de-a face exclusiv cu nişte pete de culoare distribuite pe o suprafaţă, atunci poate că am şi părăsit zona operelor de artă picturală autonome, şi ne aflăm printre nişte creaţii colorate care — dacă din anumite motive mai deţin anumite calităţi estetic valoroase şi în consecinţă mai pot fi considerate opere de artă — nu mai constituie decît o anumită *componentă* a unei opere de artă de alt tip, *o componentă* care îndeplineşte o funcţie subordonată. Mă refer la operele arhitectonice, care nu sînt şi nu pot fi lipsite de culoare şi în care petele de culoare nu numai că apar pe pereţi, plafoane, pardosele de marmură dar, mai mult chiar, îndeplinesc şi un rol important : constituie un element *decorativ*, „ornamental“. Să ne imaginăm, de pildă, o sală mare de şedinţe în care pereţii, tavanul, ba chiar şi mobilele ar fi într-o singură culoare, albe sau galbene. Această monotonie a culorii ar fi insuportabilă, ar îngreuna încercarea de a distinge elementele corporale sau interiorul [1]. Mai multe culori, folosite fie şi într-o măsură redusă, însufleţesc obiectul, îi scot în evidenţă silueta şi reţin privirile asupra unui amănunt sau altul. Apariţia petelor de culoare *organizate*, cu un anumit ritm, ca în frizele „geometrice“, „bucură“ privirea, adaogă siluetei

---

[1] Sub ochii noştri se produce o schimbare radicală în arhitectură : după o perioadă în care au predominat exterioarele monocrome, trăim acum o fază cînd se operează cu culori diferite, uneori chiar destul de saturate şi asta nu numai pentru a sublinia diferite elemente arhitectonice aparte, ci şi cu scopul de a introduce un joc al culorilor în ansamblul operei arhitectonice. Funcţia culorii rămîne însă în mod hotărît *subordonată* compoziţiei obiectului arhitectonic.

pure ceva în plus, care o „decorează". Plasarea de frești multicolore în majoritatea cazurilor „figurative", pe suprafața pereților unor palate renascentiste, introduce o îmbinare a petelor de culoare care înlătură monotonia pereților goi și adesea schimbă aspectul inițial al interiorului clădirii : de multe ori figurează *spații noi* în spațiile naturale și le populează cu figuri de oameni sau scene de viață. Factorul pictural conceput astfel și folosit într-o operă arhitectonică nu se mai limitează la un rol „decorativ" ci uneori, introducînd elemente paraarhitectonice, îi și schimbă caracterul, sau chiar o desfigurează în mod absurd (cum s-a întîmplat cu faimoasele loggii ale lui Rafael, avînd în sine o valoare inestimabilă, dar care sînt agresiv nearmonizate cu opera arhitectonică al cărei element îl constituie).

Să ne închipuim însă, că pe pereții unei anumite săli există „tablouri" abstracte, nonfigurative, în așa fel alcătuite încît se potrivesc cu ansamblul arhitectonic, nu-l desfigurează ci îl *îmbogățesc* cu o armonie coloristică necesară în acel loc. Oare nu este acesta rolul propriu al unui „tablou" nonfigurativ ? Să îndeplinească într-un întreg arhitectonic funcția de element decorativ, subordonat regulilor compoziționale al acestui întreg și totodată complementar dar nu arhitectonic ci tocmai „pictural" ? Nici în acest caz nu este eliminată cu totul forma, menținîndu-se formele petelor de culoare bidimensionale pe suprafața pereților. Sînt însă forme derivate, respectiv subordonate calităților coloristice și joacă exclusiv rolul unui factor organizatoric. Acest „tablou" nu constituie un *tot estetic pentru sine* ci *o completare* a unui întreg, subordonată acestuia, dar mai ales, de alt tip, și anume a unei opere arhitectonice. Ca element component al altei opere îi va împărtăși propria sa existență, dar totodată va participa la modul de existență al acesteia ca un întreg în care a fost înglobat.

Nu încape nici o îndoială că există asemenea creații coloristice, care sînt „picturale" într-un sens special. Dacă le comparăm cu „tablourile" care au constituit obiectul considerațiilor noastre de pînă acum, ne dăm seama

că ne aflăm undeva la limita picturii, că de fapt am depășit frontiera dintre pictură și arhitectură și ne găsim pe terenul elementelor decorative ale unei opere arhitectonice, cu mențiunea că în aceste elemente rolul esențial îl joacă nu forma geometrică ci culoarea, respectiv o îmbinare de culori, dispuse pe suprafața unei opere arhitectonice și incluse în ansamblul momentelor acesteia.

De aici nu se poate deduce însă că problema *picturii abstracte* ar trebui rezolvată în acest mod. Există tablouri nonfigurative care *nu îndeplinesc* o funcție decorativă, subordonată în raport cu o altă creație artistică, ci dimpotrivă, pentru perceperea lor adecvată postulează *să fie izolate* din mediul înconjurător, în care se află în mod necesar. Așadar, pretind subiectului-contemplator să se concentreze exclusiv asupra conținutului tabloului și să facă „abstracție“ de ceea ce îl înconjoară, să treacă cu vederea peste mediul ambiant. Această atitudine este posibilă, atunci cînd ceva anume îl determină pe privitor să se preocupe *exclusiv* de tablou, cînd așadar nici un element component al tabloului nu-l scoate pe privitor *în afara* lui. Cînd tabloul „îi reține“ atenția subiectului-privitor prin aceea că reprezintă *un tot estetic independent* și unitar. Este o unitate care decurge din elementele componente ale tabloului. Dar în cazul unui tablou nonfigurativ, componentele nu pot fi nimic altceva decît petele de culoare, dispuse într-un ansamblu unitar, din care nici o componentă nu poate fi eliminată sau introdusă fără a distruge întregul prin anularea echilibrului său interior. Acest ansamblu de componente sau momente constituie fundamentul unei „structuri“, sau altfel spus al unei calități armonioase [1].

---

[1] Władysław Witwicki s-a referit la „sisteme bine închise“, ceea ce este just într-o măsură, dacă se ține seama în primul rînd de *fundamentul* pluricalitativ al „structurii“ și nu se omite tocmai această structură, care încetează de a mai fi un „sistem“ din multiple elemente, ci în raport cu ele ceva cu totul diferit, nou, simplu și dat nouă în mod concret. Socotesc că Witwicki a introdus acel „sistem bine închis“, pentru a nu fi silit să

Evident nu trebuie stabilit *aprioric* dacă este sau nu posibil ca prin intermediul unor pete de culoare, avînd o anumită calitate, luminozitate, saturaţie şi formă, dispuse şi alăturate într-un mod anumit, să se obţină un întreg de acest tip special. Aceasta fiind o problemă de *experiment* artistic, pe care îl fac artiştii creatori. Iar în istoria picturii europene a secolului XX, respectiva experienţă a fost făcută de nenumărate ori şi dusă la capăt cu succes [1].

Referindu-ne deci la îndoielile pe care ni le-au stîrnit unele tablouri nonfigurative, putem spune că ele nu trebuie neapărat să fie opere de artă decorativă subordonate arhitecturii, ci pot constitui opere de artă independente. Inserarea acestora într-o lucrare arhitectonică poate duce — la fel ca în cazul oricărui tip de tablouri — la apariţia unor fenomene de armonizare sau lipsă de armonie între tablou şi mediu [2], sau chiar la

---

recunoască existenţa „structurilor“, asupra cărora imediat înaintea primului război mondial au atras atenţia psihologii „structurii“ („Gestalt“). Witwicki se formase, asemeni multora din contemporanii săi, în spiritul psihologiei „elementelor“ din care se compuneau „complexele“ prin mecanismul „asociaţiei“ şi era înclinat să nege existenţa „structurii“.

[1] Cei care au vizitat expoziţia de la Bienala din 1956 de la Veneţia, au avut prilejul să vadă numeroase tablouri ale unor pictori italieni, pur „abstracte“, nonfigurative, constituind un întreg unitar : o cascadă de culori, dacă mă pot exprima astfel, care nu dau deloc impresia că ar fi culorile de „suprafaţă“ ale unor lucruri figurate. Din păcate nu pot indica aici numele pictorilor respectivi şi nici nu pot da reproduceri ale acestor tablouri. Şi ar fi un lucru important, deoarece pictura nonfigurativă este una din artele cele mai dificile şi multe eforturi nu duc la rezultate satisfăcătoare. Marea majoritate a tablourilor „abstracte“ *de facto* nu constituie tablouri strict nonfigurative şi nu au vreo valoare estetică : sînt pur şi simplu kitschuri.

[2] În muzeele moderne, se tinde să se asigure tablourilor un mediu de expunere cît mai neutru cu putinţă, în care să-şi poată dezvolta fără impedimente toate valorile estetice. Uneori apropierea prea mare dintre tablourile expuse influenţează nefavorabil efectul estetic ce-l exercită asupra privitorului.

transformarea tabloului într-un moment decorativ al ansamblului arhitectonic.

Mai rămîne deschisă întrebarea dacă un tablou nonfigurativ, care este o operă de artă independentă, cu valoare estetică specifică, este totodată ceva diferit de „pictură“ sau nu. Criteriul alcătuirii în straturi a tabloului pare acum să cadă și astfel totodată tinde să se estompeze și deosebirea dintre tablou și pictură. Totuși, am stabilit mai înainte că pictura este un obiect real, un lucru fizic. Știm deasemenea că dacă am face zece picturi identice, prin aceasta nu am obține zece tablouri, ci „reproduceri“ ale aceluiași tablou ; în cele zece reproduceri ale picturii se manifestă aceeași relație necesară între calitățile coloristice și calitatea formală (structurală) supraetajată acestora și ni se dezvăluie aceeași *multiplicitate* de calități valoroase estetic. Iar aceste calități și relațiile dintre ele decid asupra identității tabloului și-l individualizează. Fie că sînt distribuite pe mai multe straturi, ca în tablourile figurative, fie că apar într-un singur strat, într-o operă cum este tabloul nonfigurativ, nu are nici o importanță pentru individualitatea respectivei opere artistice. Indicarea straturilor multiple în componența unui tablou figurativ a constituit pentru noi doar un mijloc comod de a dovedi deosebirea dintre „pictură“ și „tablou“, dar ea nu este o condiție indispensabilă pentru existența unui tablou în general. În orice tablou figurativ de valoare există un ansamblu sau un grupaj analog de calități coloristice și de relații necesare între ele, pe fundamentul cărora este construită o structură, la fel ca în orice tablou nonfigurativ valoros. Deosebirea constă doar în aceea că în tablourile figurative se mai ivesc și *alte* elemente, că drept urmare se stabilesc relații noi între momentele tabloului și apar funcții artistice noi, de pildă funcția „reproducerii“ unei realități neartistice. Noile relații și funcții nu modifică însă întru nimic relațiile dintre calitățile petelor de culoare. Mai mult chiar, din punct de vedere pictural, respectivele relații și valorile noi introduse în tablou prin intermediul acestor relații sînt deopotrivă de importante pentru valoarea artistică a

operei (sau poate chiar mai importante datorită specificității lor picturale) ca valorile introduse în întregul tabloului de imaginile și obiectele reprezentate, sau în sfîrșit de tema literară. Dacă un tablou figurativ introduce — datorită stratului său obiectual și mai ales datorită temei literare — calități estetic valoroase cît se poate de specifice sau altfel de calități valoroase, și în schimb decepționează în privința valorii pe care o introduc în tablou petele de culoare și aranjamentul acestora (de pildă nu ajunge să se constituie un ansamblu unitar de calități și o imagine vizuală de sine stătătoare valoroasă estetic), atunci din punct de vedere pictural (și aceasta este planul artistic decisiv) este un tablou prost, lipsit de valoare, pe care cea mai înălțătoare temă literară nu poate să-l salveze. De aceea, pictorii contemporani abstracționiști susțin că se poate renunța la toate *celelalte* calități și valori, care decurg din multiplele straturi ale tabloului (mai ales din stratul obiectelor reprezentate și al situațiilor existențiale), făurindu-se tablouri exclusiv cu ajutorul unor pete de culoare, care se armonizează în identități individualizate, și că abia atunci efectul *pictural* apare într-o formă pură și dispare primejdia ca tablourile prost construite să fie salvate cu ajutorul unor valori nepicturale sau chiar neartistice, introduse în tablou prin valoarea obiectelor reprezentate. Într-un tablou abstract — susțin aceștia — nimic nu poate fi falsificat. Dacă un tablou este prost compus în ansamblul său coloristic, dacă nu constituie un întreg unitar care să ducă în mod necesar la apariția unei structuri supraordonate, atunci este iremediabil pierdut ca operă de artă, și prin nici un mijloc extrapictural valoarea lui nu poate fi „simulată“. Cel care pictează prost — spun aceștia — are tendința să se salveze cu ajutorul literaturii care îl impresionează pe privitor, dar cu asta tabloul nu devine mai bun, ci dimpotrivă poate chiar mai prost, pentru că valori literare „înălțătoare“, de pildă valori religioase neartistice, sînt oferite cu mijloace picturale grosolane, care duc la acele kitschuri insuportabile, lucrări oribile de devoțiune. Abstracționiștii radicali merg chiar mai departe și consideră

că *orice fel* de valori introduse de stratul obiectelor reprezentate și chiar de către imagini, prin intermediul funcției lor caracteristice de reprezentare concretă a obiectelor, sînt nu numai superflue, neintroducînd valori *specific* picturale, ci mai mult chiar, constituie un soi de ingerință, *străină* de valorile picturale și îngreunîndu-le manifestarea liberă. Drept valori specific picturale ei le consideră numai pe acelea care se ivesc în tablourile nonfigurative, iar valorile obiectuale sau cele ținînd de imagine sînt socotite ca întinînd ansamblul specific al petelor de culoare îmbinate într-un tot unitar. Prezența lor în tablou nu-i permite privitorului să se concentreze asupra singurului lucru important, după opinia abstracționiștilor, și anume : ansamblul petelor de culoare.

Nu intenționez să decid aici dacă această poziție extremistă este sau nu îndreptățită, țin numai să atrag atenția că în structura oricărui tablou figurativ intră ca element constitutiv indispensabil un tablou nonfigurativ[1] și că de valoarea acestei componențe depinde în mod efectiv valoarea estetică a întregului tablou. A surprinde în ansamblul tabloului figurativ această componentă specifică și a te lăsa în voia valorilor estetice pe care ea le introduce, iată funcția *esențială* a perceperii tabloului ca operă de artă, fără de care — de fapt — o percepție estetică a tabloului nici nu există. Că prin aceasta la unele tablouri — și tocmai la cele figurative — percepția estetică nu se epuizează, nu încape nici o îndoială, după cum ne-au arătat analizele efectuate mai sus ale tablourilor cu mai multe straturi.

Există tablouri care își dezvăluie într-un mod deosebit de expresiv caracterul dublu, de tablou „abstract" și de tablou figurativ, și pot fi percepute în două moduri complet diferite, întrucît în ele stratul obiectelor reprezentate nu predomină asupra ansamblului petelor de culoare îmbinate într-un tot. Mă gîndesc mai ales la tablourile lui

---

[1] Supus îndeobște altor principii compoziționale, adaptate modului în care prezintă obiectele și care sînt acestea.

Jacques Villon, expuse la Bienala din 1956 la Veneția (la pavilionul francez). Cu ajutorul unui sistem de pete de culoare relativ mari, mărginite de linii drepte (colorate), el obține pe de-o parte un tablou pur abstract, non-figurativ, care poate fi perceput ca o *creație plană multicoloră*, ducînd la constituirea unei structuri supraordonate. Pe de altă parte însă, adoptînd o atitudine adecvată, privitorul descoperă la un moment dat că respectivele pete de culoare (poligoane) sînt în așa fel structurate și alăturate încît alcătuiesc parcă reconstrucția unei imagini (ca și cum imaginile s-ar fisura — asemeni sticlei crăpate — în nenumărate fragmente, limpede delimitate unele de altele) prin intermediul căreia se configurează, pînă la un punct, ca o vedenie, un obiect precis : o priveliște, o străduță veche etc. Ambele „chipuri" ale tabloului sînt deopotrivă acceptabile și ambele oferă cîte un grupaj de calități estetic valoroase, iar posibilitatea pe care o are privitorul de a se concentra, fie asupra unuia dintre „chipuri", fie asupra celuilalt, nu face decît să dezvăluie bogăția acestor opere de artă picturală atît de specifice. Și trebuie să spun — cel puțin eu am încercat această impresie — că modul de a contempla tablourile lui Jacques Villon, în care prin petele de culoare se arată peisajul de-abia sugerat[1], nu sărăcește cu nimic ansamblul cu valorile sale conținute în selecția propriu-zisă a culorilor. Sau altfel spus : o structurare mai concretă a tablourilor abstracte ale lui Jacques Villon nu le diminuează în nici un fel valoarea pe care o au ca tablouri abstracte. Poate că din pricina faptului că în structura complicată a acestor tablouri, partea lor „abstractă" întrece cu mult ca valoare partea lor „obiectuală". Totodată acea „sugerare" doar a obiectului reprezentat îmbogățește

---

[1] Profesorul Tatarkiewicz, împreună cu care am vizitat expoziția Bienalei de la Veneția, s-a exprimat atunci într-o discuție cu mine despre tablourile lui Villon, că în ele s-ar ivi *doar sugestia* obiectului figurat. Formularea conține un adevăr : obiectul nu ni se impune cu corporalitatea lui brutală, nu domină cu prezența lui concretă, ca în tablourile lui Rubens de pildă.

tabloul ca întreg și îl face mai viu decît tablourile pur abstracte.

În pictura secolului XX există foarte multe variante ale picturii abstracte și numeroase tipuri ale abstracțiunii acestora. Nu mă pot ocupa mai îndeaproape de ele, mărginîndu-mă, ca și pînă acum, la problemele construcției tabloului. Ar fi poate totuși interesantă analiza mai amănunțită a picturii „abstracte" a secolului XX cu ajutorul noțiunilor și distincțiilor introduse de studiul meu. Aici mă voi mărgini doar la cîteva observații pe tema unui tip special de tablouri, ivit în pictura europeană datorită creației lui Picasso. Ele reprezintă parcă un tip intermediar între pictura pur abstractă, pictura decorativă și, în fine, pictura figurativă, cu mai multe straturi.

Anumite elemente ale unui tablou tipic pentru Picasso sînt exact aceleași ca în tablourile abstracte cu accente decorative speciale, altele par fragmente ale unor obiecte reprezentate [1], puse în evidență nu cu ajutorul unei imagini identificabile în ansamblul tabloului, ca un factor special, ci parcă „pictate direct" în componența lor pur obiectuală (în măsura în care acest lucru este posibil) [2]. Par chiar fragmente de obiecte arătate nouă, din niște necesități speciale, printr-o imagine simplificată, dar în asemenea fel, încît în percepția subiectului-privitor nu

---

[1] Fragmentarismul obiectului reprezentat constituie un tip anumit de „abstracționism", evident în cu totul alt sens decît cel care constă în absența obiectelor figurate.

[2] Modul acesta special de a picta „direct" obiectele, cu o maximă simplificare a imaginilor, apare de pildă în tablourile lui Taranczewski, la care accentul principal este pus pe armonia culorilor și dinamica lor reciprocă. Cu toate că în aceste tablouri nu lipsesc obiectele figurate, principalul factor compozițional constă în ceea ce constituie esența picturii abstracte. Lucrul acesta reiese limpede atunci cînd sînt contemplate simultan un număr mai mare de tablouri cu un foarte asemănător strat obiectual și cu o armonie coloristică diferită, realizate parcă în tonalități diferite. Din păcate, reproducerile alb-negru nu pot da o imagine edificatoare despre esența și valoarea specifică a tablourilor lui Taranczewski.

mai rămîne nimic din această imagine, întreaga lui atenţie fiind îndreptată asupra obiectului însuşi, care îi este oferit dealtminteri exclusiv sub formă de fragment. Factorul imagine este atît de atenuat, încît de cele mai multe ori nu se ajunge la constituirea spaţiului tridimensional în care s-ar afla respectivele fragmente. Nu se poate spune nici că aceste fragmente s-ar afla pe o suprafaţă plană, deşi pierd mult din caracterul lor tridimensional, din convexităţile lor. Datorită fragmentarismului îl incită pe privitor *să-şi închipuie* un lucru anumit (în întregul lui), dar el nu ajunge *să-l vadă* pe cale perceptivă (vizuală) concretă, prin mijlocirea unor imagini (reconstruite în tablou), aşa cum se întîmplă în tablourile cu mai multe straturi, în care stratul imaginilor constituie mijlocul principal de a se ajunge pînă la obiectul figurat. Uneori în tablourile lui Picasso apar numeroase fragmente obiectuale, crîmpeie dintr-un obiect privit din diverse direcţii, care îl solicită pe privitor să-şi compună din aceste fragmente o imagine unitară şi anume în aşa fel, încît reconstituie obiectul simultan din mai multe direcţii sau în diverse faze ale existenţei sale. Privitorul devine în acest caz mai mult un poet, care-şi imaginează unele lucruri, continuînd să privească tabloul şi să vadă ceea ce este arătat acolo. Neunitară este aici şi atitudinea privitorului şi obiectul perceput : tabloul. Tabloul se află parcă la frontiera dintre pictură şi literatură, deşi în cu totul alt mod decît în tablourile cu temă literară, analizate mai înainte. În aceste tablouri nu se ajunge la prezentarea unei situaţii existenţiale şi nici la prezenţa *quasi*-perceptivă de oameni şi lucruri, care să participe la o anumită situaţie existenţială. Prin însăşi structura sa însă, tabloul îl conduce pe contemplatorul său *în afara* tabloului, în domeniul obiectelor *imaginare*, lăsîndu-i mult mai slobodă imaginaţia, decît la tabloul cu tema literară, care, oricît de mult s-ar îndepărta de el privitorul, îi fixează atenţia definitiv asupra lui şi mai ales

asupra situației înfățișate. Devierea atenției privitorului de la tablou, este la Picasso o altă formă de „abstracționism“, diferită de cele discutate anterior [1].

§ 10. *Tabloul și opera literară*

Am studiat, după cum mi se pare, cele mai importante tipuri de tablouri, mărginindu-mă dealtminteri la remarcile indispensabile. Socotesc că n-ar fi de prisos să mă ocup de întrebarea prin ce anume se deosebește un tablou de opera de artă literară [2].

Tabloul, ca operă de artă picturală se înrudește, relativ cel mai îndeaproape cu spectacolul cinematografic sau teatral [3]. Amîndouă aceste genuri de artă conțin un strat al obiectelor reprezentate și un strat de imagini, reconstruite în tablou cu mijloace picturale, iar în spectacolul

---

[1] Asupra faptului că în tablourile de acest fel iau parte obiecte imaginare, a atras atenția pentru prima oară. după cîte știu, Wanda Łempicka, care s-a ocupat cîndva de pictură din punct de vedere psihologic. Din păcate nu i-am cunoscut lucrarea.

[2] Acest paragraf este urmarea faptului, că în prima redactare dezbaterea de față a constituit un capitol al cărții mele *Das literarische Kunstwerk*. El își află justificarea și în aceea că, analizele diferitelor genuri de artă, în fond, trebuie să ducă pînă la urmă la analize comparative. Această temă a fost reluată de mai multe ori în ultimele decenii, după publicarea cărții mele despre opera de artă literară. Printre alții s-au ocupat de ea Etienne Souriau și Th. Munro. Lipsa unor analize mai aprofundate a unor genuri diferite de opere de artă a făcut ca studiile acestora să rămînă la suprafața problemei tratate, să nu surprindă deosebirile care decurg din anatomia diferită a diverselor arte. (E. Souriau, *La Correspondance des arts. Eléments d'Esthétique comparée,* Paris 1947 ; Th. Munro, *The Arts and their Interrelations*.)

[3] În lucrarea mea *Das literarische Kunstwerk,* m-am străduit să dovedesc că spectacolul de teatru constituie un caz limită al operei literare, fără să fie însă o operă literară în sensul strict al acestui cuvînt. Cu douăzeci de ani mai tîrziu, problema a fost reluată la noi de St. Skwarczyńska (vezi : *Estetyka wspólczesna* — „Estetica contemporană“, în „Przegląd Filozoficzny“, 1949), care dealtminteri nu pomenește despre cartea mea pe care probabil nu a cunoscut-o.

de teatru prin intermediul recuzitei şi al actorilor de pe scenă, dezvăluite subiectului-privitor în percepţii vizuale şi auditive. S-ar putea afirma, deşi nu pe deplin corect, că tabloul reprezintă un sistem parţial al structurii în straturi multiple a spectacolului de teatru sau o fază a unui film. Îi lipseşte dublul strat lingvistic, constitutiv pentru opera literară. Tocmai de aceea, există deosebiri esenţiale între acele straturi care apar în ambele genuri de opere de artă. Mijlocul de reprezentare precum şi baza constitutivă a operei de artă literară este dublul strat lingvistic : sunetele cuvintelor, deţinătoare a unor semnificaţii, indică intenţional obiectele reprezentate. Pe cînd într-un tablou, mijlocul figurativ trebuie să fie înlocuit printr-o imagine vizuală adecvată, reconstruită cu ajutorul unor anumite distribuiri a petelor de culoare. Într-un tablou, funcţia de a constitui şi de a revela privitorului obiectul figurat trebuie să fie efectuată *exclusiv* printr-o imagine adecvată sau o multitudine de imagini. Într-un spectacol teatral, această funcţie o îndeplinesc *parţial* imaginile furnizate de obiectele aflătoare pe scenă, şi parţial imaginile reconstruite prin intermediul mijloacelor literare (lingvistice). Deasemenea, într-o operă de artă picturală lipsesc toate acele mijloace de reprezentare care într-o operă literară sînt caracteristice pentru redarea „stărilor de lucruri" prin propoziţiuni intrînd în compoziţia acesteia. Pe lîngă aceasta, imaginea unui lucru, reconstruită într-un tablou, este una singură şi totodată — dacă ne putem exprima astfel — imobilă, rigidă, pe cînd într-o operă literară propriu-zisă, ca şi într-un spectacol teatral (sau film), de obicei există o multitudine de imagini ale aceluiaşi obiect, imagini fluide parcă, fuzionînd unele cu altele şi adesea de feluri diferite. Tabloul este prin specificul structurii sale, în ce priveşte temporalitatea obiectelor, o creaţie *momentană*, aceste obiecte sînt întotdeauna figurate într-un anume moment al presupusei lor existenţe, dacă — în genere — tabloul marchează un moment temporal. Şi asta se întîmplă în tablourile care prezintă o anumită întîmplare, adică în cele avînd o temă literară. De obicei,

e vorba în acest caz de un moment prezent, cu oarecare perspectivă spre trecut și viitor, depinzînd de felul întîmplării prezentate în tablou. În schimb, în tablourile din care tema literară lipsește și mai ales în tablourile abstracte, timpul în care se află obiectele reprezentate nu mai apare. Chiar și atunci cînd relevă un moment temporal, tabloul nu posedă structura temporală caracteristică pentru o operă literară, muzicală sau cinematografică. Este lipsit de structură temporală *în dublu sens:* mai întîi prin aceea că în lumea reprezentată în tablou nu ajunge să se manifeste *o perioadă* completă de timp în desfășurare — cum se întîmplă într-o operă literară, într-un spectacol teatral sau într-un film — în al doilea rînd prin aceea că opera picturală nu deține nici anvergura și nici multitudinea fazelor, atît de caracteristice celorlalte creații. De aceea, în vreme ce concretizarea unei opere literare se desfășoară într-un timp concret, în așa fel încît diferitele faze ale operei se actualizează în succesivele etape concrete ale lecturii și prin aceasta ea este supusă la diverse schimbări de perspectivă în timp [1], nu același lucru se poate afirma cu privire la perceperea operei picturale. Și această percepere nu are de obicei și nici n-ar putea avea un caracter *momentan,* ci se desfășoară, într-o perioadă de timp. Dar tabloul ca atare, și ceea ce se constituie în el, nu se desfășoară în timp, nu se dezvoltă, ci persistă în timp ca obiect odată constituit și care nu se schimbă — dacă pictura constituind una din bazele sale ontice nu suferă schimbări radicale, ceea ce totuși în cadrul unei percepții estetice, după cum se știe, nu se întîmplă [2]. La fel ca și opera muzicală, opera lite-

---

[1] Vezi : *Despre cunoașterea operei literare,* cap. II.

[2] Se ivește aici o problemă specială, aceea de a ști ce se întîmplă cu un tablou care, existînd cîteva sute de ani, străbate mai multe epoci culturale, de-a lungul cărora nu numai modul de a picta se poate schimba, dar se modifică și maniera de a contempla tablourile, și gustul, prin urmare și procesul trăirilor estetice. Perspectivele deschise astfel sînt atît de largi, încît nu mă pot ocupa mai îndeaproape de această problemă.

rară adoptă în timpul concretizării structura formală a unui proces ce se desfăşoară în timp şi prin aceasta duce la apariţia unei serii speciale de momente dinamice. Tabloul nu posedă această dinamică fiind, ca şi pictura, un obiect cu persistenţă constantă în timp, dacă nu este — măcar în unele cazuri — prin conţinutul său un obiect atemporal.

Două fapte par să contrazică cele spuse : primul, că există totuşi tablouri cu temă literară, în care, aşa cum am atras atenţia aci, ajunge să fie înfăţişat concret un moment temporal, un anume „astăzi", alcătuit din întîmplarea reprezentată în tablou ; şi al doilea, că subiectul-privitor contemplează de obicei tabloul un timp mai îndelungat, că rătăceşte cu privirea sa fizică şi spirituală succesiv peste diferitele părţi ale tabloului şi prin aceasta sesizează o multitudine de imagini ale picturii, prin care i se relevă tabloul însuşi. Multitudinea imaginilor picturii, respectiv a tabloului, este desfăşurată în timp.

Primul fapt pledează totuşi în favoarea poziţiei pe care am adoptat-o aici, poziţie care este dealtminteri relativ unanim acceptată, deşi nu a fost niciodată dezvoltată, nici în felul acesta şi nici cu argumentele mele. Cu mijloace picturale este reprezentat doar *un moment* al unei „istorii", pe cînd tema literară, acea „istorie" propriu-zisă, trebuie să fie dezvoltată cu mijloace *literare*. Acestea introduc o structură desfăşurată în timp, dar atît „istoria" cît şi „structura" ies cu totul în afara conţinutului tabloului.

Al doilea dintre argumentele utilizate aici confirmă un fenomen care apare adeseori, dar nu este indispensabil. Există întotdeauna posibilitatea de a îmbrăţişa tabloul cu „o singură privire", şi numai în cazul celor excesiv de mari, pe care le contemplăm prea de aproape, apare nevoia de a-ţi plimba privirea peste diferitele lor părţi. Ceea ce dovedeşte doar că aceste condiţii de contemplare sînt nefavorabile, că trebuie evitate, şi că o contemplare fragmentară se cuvine urmată de năzuinţa *unificării* fragmentelor într-un tot, deci de obţinerea unei *viziuni* unitare, dintr-o dată. În cazul operelor literare este exclus

să putem sesiza o operă „dintr-o dată", chiar și atunci cînd e vorba de creații relativ scurte[1]. O excepție ar putea s-o constituie acele opere într-atît de scurte încît lectura lor e cuprinsă în cadrul unei imediate „actualități", dar și atunci există o ordine a sesizării *pe rînd*, a părților unei propoziții de pildă. S-ar putea obiecta că în acest caz, după lectura „la rînd" a părților componente, ar exista totuși posibilitatea sesizării sensului „dintr-o dată". Dar, în toate celelalte cazuri, este cu neputință, și ingerința perspectivei temporale, legată de fazele separate ale lecturii operei este inevitabilă. Chiar atunci cînd există faze separate și succesive de contemplare a unui tablou, acesta nu se constituie ca o operă desfășurată în timp și supusă legilor perspectivei temporale. Mai mult, dacă pictura este supusă perspectivei spațiale, întrucît o vedem din diferite unghiuri în diverse racursiuri, tabloul nu este supus racursiurilor, este parcă liber de racursiuri spațiale și postulează un singur punct sau o direcție a contemplării, de unde poate fi privit și sesizat cu fidelitate. Sau altfel spus : tabloul nu deține o multitudine de imagini care să-i aparțină, în vreme ce pictura poate fi percepută numai datorită imaginilor. Nu trebuie confundate imaginile — prin care ne este dată pictura — cu imaginea obiectelor reprezentate, care aparține conținutului tabloului. Aceasta din urmă este una și bine stabilită și ne impune punctul sau direcția din care se cuvine percepută pictura, respectiv tabloul, dacă imaginea reconstruită a unui obiect reprezentat urmează să-și îndeplinească funcția de a reprezenta obiectul. Rătăcind cu privirea pe suprafața tabloului, nu sesizăm implicit în mod adecvat tabloul, tocmai pentru că nu receptăm cu trăirea noastră imaginea obiectului dat, că nu avem atitudinea necesară pentru a o sesiza și a beneficia astfel de funcția acesteia de reprezentare a respectivului obiect. Abia după ce am găsit punctul din spațiu în fața tabloului, de unde privind tabloul putem percepe concret ima-

[1] Doar după lectură, dar atunci, de fapt, nu mai există percepția operei.

ginea, pentru ca prin intermediul ei să putem vedea obiectul dat sau ansamblul obiectelor reprezentate în tablou, abia atunci ne putem cufunda în *tabloul întreg*, şi, văzîndu-l astfel, să-i sesizăm şi valoarea estetică, fără a face — dealtfel — din această valoare obiectul exclusiv al percepţiei noastre. Putem privi mai multă vreme tabloul din acelaşi punct şi ne putem delecta cu frumuseţea lui sau cu alte valori estetice pe care le întruchipează şi totodată să percepem desfăşurarea unui *continuum* de imagini concrete. Toate aceste imagini se remarcă prin aceea că, în ciuda anumitor schimbări care intervin în conţinutul lor, ne permit să vedem acelaşi tablou, cu structura lui nemodificată. Chiar dacă, în timp ce privim tabloul, ne concentrăm atenţia cînd asupra unuia cînd asupra altuia dintre amănuntele sale, dacă — de pildă — ba ne desfătăm cu coloritul, ba admirăm dinamismul figurilor şi al gesturilor, sau pătrundem psihologia personajelor figurate, străduindu-ne să surprindem sensul artistic al întregului — ne dăm seama că nu tabloul în sine se schimbă, ci modul în care noi beneficiem de valorile sale. În imobilitatea sa specifică, tabloul rămîne parcă insensibil la aceste modificări în modul de a-l sesiza, ca şi cum s-ar menţine în afara trăirilor noastre şi a receptării pe care acestea o implică. În ciuda tuturor modificărilor care intervin în modul de a-l vedea şi a-l înţelege, la urma urmei ne este dat exact acelaşi obiect, figurat în aceeaşi imagine, stabilită definitiv datorită proprietăţilor picturii. El este desprins, într-un mod specific, din procesul existenţei şi al modificării în timp, aşa cum se întîmplă cu lucrurile date nouă nemijlocit printr-o percepţie sensibilă. Atunci cînd vedem un obiect printr-un val de imagini, chiar dacă o perioadă de timp obiectul acesta ne apare ca neschimbat, totuşi în fiecare fază nouă a percepţiei ne este dată o nouă fază a aceluiaşi obiect în acelaşi interval de timp în care îl percepem. Obiectul există într-o mereu altă fază a timpului. Tot astfel există şi pictura, prin care vedem tabloul dat. Dar despre durata în timp a însuşi tabloului perceput nu are sens să vorbim : nu pare posibil să afirmăm că în fiecare clipă avem de-a

face cu o nouă fază de existență a tabloului pe care-l percepem în trăirea estetică. Nici nu se poate afirma că în acest timp el se făurește sau se desfășoară, cum se petrec lucrurile cu o operă muzicală sau literară. Atît de diferită este natura sa specifică. În concluzie, deși este perceput în cursul unui proces desfășurat în timp, tabloul cu conținutul său nu ne este dat nici ca un obiect cu durată în timp, nici ca un proces în desfășurare. Abia atunci cînd pictura suferă anumite schimbări, cînd, de pildă, îi sînt alterate culorile sau este pictată din nou, în conformitate cu gustul unei epoci date etc., abia atunci suferă anumite schimbări și tabloul, fiind astfel atras în procesul istoric și devenind un obiect cu durată în timpul istoric. Iată o nouă categorie de probleme, pe care n-am s-o dezvolt aici.

Absența dublului strat lingvistic din tablou are drept consecință și faptul că polifonia calităților estetic valoroase este alta decît în literatură. Este în primul rînd mai săracă, pentru că pur și simplu în opera literară sînt însumate calitățile estetic valoroase din patru straturi ce participă toate la constituirea ei, iar în tablou numai două. În al doilea rînd și din pricină că obiectele figurate în tablou ne relevă aproape exclusiv calitățile lor vizuale, iar pe celelalte, doar prin intermediul acestora, în vreme ce opera literară ne poate releva cele mai felurite calități, cele vizuale neavînd prioritate. În schimb, atît imaginile cît și obiectele figurate în tablou au o concretețe și datorită acesteia un dinamism și o vivacitate în a se oferi privitorului, pe care obiectele figurate cu mijloace strict literare nu o pot atinge niciodată. De aceea nu este de mirare că unele opere literare tind ca straturile lor — cel al imaginilor și cel obiectual — să atingă nivelul de concretețe vizuală și vivacitate pe care-l au obiectele figurate și imaginile lor într-un tablou ; e o năzuință către realizarea unui spectacol teatral pe scenă. Dar în acest fel este abandonat domeniul operelor pur literare.

O altă deosebire între tablou și opera de artă literară se referă la problema zonelor de indeterminare. Obiectele figurate în aceste două feluri de opere sînt pur intenţio-

nale şi ca atare deţin numeroase zone de indeterminare, mult mai numeroase în tablou decît într-o operă literară. Pentru că într-un tablou există o singură cale de constituire a obiectului reprezentat: totul trebuie să se „exprime" prin culoare. Prin urmare, se pot constitui numai acele proprietăţi ale obiectului figurat, care pot fi relevate prin imaginea construită în tablou. Ele nu sînt exclusiv proprietăţi vizuale. Datorită diverselor feluri de calităţi neîmplinite, care se manifestă în cuprinsul imaginii vizuale, în tablou pot apărea şi alte proprietăţi ale obiectului reprezentat, ca de pildă o stare emoţională efemeră sau dimpotrivă o trăsătură de caracter trainică, exprimată printr-o schimă a feţii etc. Totuşi, în obiectul figurat în tablou nu se poate constitui nici o proprietate a obiectului dat care nu se relevă prin calităţi vizuale, de aici un gol, o incompletudine şi indeterminare, uşor de înlăturat într-o operă literară.

În ce priveşte, în sfîrşit, modul de existenţă al operelor pe care le-am comparat, tabloul ca obiect intenţional, fundamentat într-un obiect *real* şi material — în pictură — se găseşte (dacă putem să zicem aşa) într-o situaţie mai bună decît opera muzicală sau cea literară. Baza lui ontică („fundamentul") defineşte într-un mod *univoc cel puţin temelia* sensibilă a stratului de imagini (ca în tablourile impresioniste) [1], iar în numeroase cazuri şi imaginea complet reconstruită în tablou şi prin intermediul ei obiectul figurat, cu însuşirile lui corporale, lăsînd eventual oarecari imprecíziuni şi indeterminări în ce priveşte partea psihică a personajelor. Oricum, aceasta asigură *identitatea* tabloului ca operă de artă, permiţînd totuşi numeroase „concretizări" care se ivesc la contemplarea sa. „Concretizarea", pentru a avea loc, mai pretinde numai o contemplare concretă şi subiectivă. Tabloul, ca şi concretizarea sa, este un obiect independent ontic (con-

---

[1] Evident nu pot fi trecute cu vederea condiţiile subiective şi obiective de percepere a picturii, precum şi cele de creare a tabloului. E o problemă la care o să revin.

stituind un întreg), în raport cu trăirea subiectului-privitor. Dar prin natura sa, el indică atît procesul creator al *autorului* operei picturale cît şi trăirea în cadrul căreia privitorul recepteată tabloul, fiind ontic dependent şi de unul şi de celălalt, precum şi de pictură ; este un produs creat şi nu un obiect natural dat. Datorită fundamentării sale într-un obiect real, fizic, existent în lumea din afară, materială, tabloul este relativ mai puţin dependent de operaţiile subiective ale privitorului decît opera muzicală de trăirea celui care o ascultă.

§ 11. *Tabloul şi concretizările lui. Obiectul estetic al picturii*

Unii şi-ar putea exprima îndoiala cu privire la dreptul pe care-l avem sau nu de a face o distincţie între tablou — ca obiect intenţional, avîndu-şi fundamentarea ontică în pictură şi în trăirea privitorului — pe de-o parte, şi „concretizările" lui pe de alta. Oare nu este unul şi acelaşi lucru ? N-ar fi mai nimerit să ne mulţumim cu deosebirea dintre pictură, ca operă de artă obiectivă, produsă de un artist şi „tabloul-concretizare", ca obiect intenţional, creat din acţiunea comună a picturii pe de-o parte şi a trăirilor subiectului-privitor pe de alta ? Ar fi o distincţie destul de tranşantă şi totodată suficientă pentru a ne putea da seama în mod satisfăcător cu privire la faptele care au loc în acest domeniu al artei şi în perceperea operelor de acest fel. De ce am mai complica situaţia şi am discerne *trei* existenţe concrete : a) pictura, b) tabloul şi c) concretizarea lui ?

Dacă am accepta acest punct de vedere, atunci în toate cazurile ar exista *o* pictură şi *numeroase* tablouri-concretizări ale acestei picturi, şi anume atîtea concretizări cîte percepţii ale ei ar lua naştere. Dacă, în schimb, am accepta cea de-a doua concepţie, atunci ar exista o pictură, un tablou şi numeroase concretizări ale tabloului. În acest al doilea caz, ar trebui să mai deosebim un grup

aparte de concretizări, pe care le obține subiectul-privitor în timpul trăirii estetice. Iar trăirea estetică, în cadrul căreia se efectuează perceperea tabloului, poate să se desfășoare în diverse moduri, favorabile pentru constituirea obiectului pictural estetic în totalitatea valorilor estetice cu putință de a fi actualizate, mai puțin sau deloc favorabile acestui scop. Drept urmare se ajunge la constituirea unei concretizări, într-o privință sau alta, lipsite de valoare estetică sau care reflectă în mod neadecvat conținutul respectivului tablou. Așadar, dintre concretizările unui tablou constituite în cadrul trăirii estetice, mai trebuie să discernem subgrupul acelora care conțin *optimum* posibil de calități valoroase estetic și de calități estetice ale valorii.

Pentru a decide care dintre aceste posibilități trebuie acceptată, să vedem mai întîi motivele ce ne-au determinat să opunem opera de artă literară concretizărilor ei. Primul motiv a fost existența în opera literară a unor zone de *indeterminare* și *înlăturarea*, măcar a unora dintre ele, în concretizări. În al doilea rînd, faptul că în opera literară, unele din componentele acesteia, ca de pildă imaginile obiectelor figurate, dețin calitățile metafizice în stare potențială, pe cînd în concretizările operei se ajunge la actualizarea acestor calități și ale altora. În sfîrșit, existența a numeroase concretizări ale *uneia și aceleiași opere* care se deosebesc între ele din numeroase puncte de vedere. Să vedem acum dacă în cazul unei opere picturale situația este analoagă.

Este neîndoios că *pictura*, ca obiect real, nu conține zone de indeterminare. Fiecare din momentele sale determinative este fie un moment generic, fie cea mai inferioară diferență eidetică ce determină mai îndeaproape acest moment, în vreme ce nu există în pictură nici o asemenea perspectivă din care ea să fie determinată fie printr-un moment generic, fie printr-o calitate individuală întregitoare. În tabloul constituit pe baza lui însă — așa cum ne-am convins mai înainte — există felurite zone de indeterminare în stratul obiectelor figurate, decurgînd din faptul că fiecare din aceste obiecte este

prezentat numai printr-o anumită imagine, care nu poate să-l determine pe deplin și în toate amănuntele. De pildă, „partea din spate“ a unor lucruri (masă, trup uman), reprezentată într-un tablou, nu este determinată de imagine exact și în toate amănuntele ei, deși, văzînd „partea din față“ poate fi „presupusă“ (ca o imagine incompletă) să zicem spinarea sau mai degrabă haina bărbatului reprezentat, celelalte amănunte rămîn însă o problemă deschisă, neindicată în nici un fel de imagine. La fel se întîmplă cu interiorul lucrurilor. Dacă obiectul reprezentat în tablou are un interior sau o parte din spate, atunci în cuprinsul imaginii trebuie să apară calitățile corespunzătoare care s-o indice. Sînt calități care nu pot *să arate în totalitatea însușirilor* interiorul sau partea din spate. Pe acestea — așa cum am spus — noi le putem doar presupune și nu vedea, în mod pozitiv. Dar faptul că pot fi presupuse, acordă întregului un *caracter concret* (de obiect delimitat din toate părțile, un corp material plin, și nu numai de „culise“ sau de suprafață exterioară colorată). Caracterul concret îl face pe privitor să cedeze la presiunea sugestiilor provenite din conținutul imaginii, și fără voia lui, să completeze într-un fel (măcar parțial) obiectul, înlăturînd astfel zonele de indeterminare din tablou. Privitorului i se pare că vede obiectul dat, completat în partea sa din spate, fără să raționeze conștient și fără ca — în timpul percepției tabloului — să emită vreo judecată asupra acestui lucru [1].

Tot astfel se petrec lucrurile în cazul stărilor psihice ale unor persoane reprezentate în tablou. Ceea ce poate

---

[1] Bineînțeles că se vor găsi numeroși cititori care, crescuți în spiritul psihologiei asociative, vor fi înclinați să afirme că în aceste cazuri s-au produs fenomene de *asociații imaginative*. Cîtă vreme însă nu lămurim însăși noțiunea de „asociație“, care ne stîrnește numeroase îndoieli, se cuvine să tratăm această teorie cel puțin cu rezervă. Oricum, pe terenul percepției sensibile, această teorie nu poate fi susținută. Nu mă pot ocupa aici de această problemă întrucît ea ține mai puțin de analiza tabloului cît de analiza percepției acestuia.

fi „realizat“ cu mijloace picturale în tablou, sînt doar anumiţi factori privind „expresia“ feţei sau gesturile mîinilor. Ceea ce se exprimă prin aceşti factori, se manifestă „în expresie“, ca factor emoţional specific, care nu poate fi sesizat pe cale pur vizuală, ci se exteriorizează ca un corespondent al perceperii noastre complete a tabloului. (Unii, în frunte cu Th. Lipps, au denumit această componentă a percepţiei *Einfühlung*, dar şi această chestiune se cere revizuită.) Caracterul emoţional specific, care se manifestă „în expresie“, nu este în sine o stare de emoţie sau — în general — o stare psihică a unei persoane (cea reprezentată), ci mai degrabă exteriorizarea acesteia, imaginea sau expresia ei „exterioară“. În imagine, caracterul emoţional specific ni se relevă drept *realitatea* psihică a unei persoane determinate, însă doar reprezentată în tablou, desemnată (indicată) în mod intenţional. Nu toate proprietăţile sau stările acestei persoane ajung să se manifeste în respectivul tablou, spre deosebire, de pildă, tocmai de acea emoţie care „se exprimă“ prin gesturile sau mimica redate cu mijloace picturale. Tocmai aceste proprietăţi sau stări neexprimate, aparţinînd realităţii psihice a persoanei reprezentate în tablou, sînt indeterminate. Există prin urmare locuri goale, eventual întregite de cel care percepe, prin intermediul unei „presupuneri“, iar această împlinire se poate efectua în diverse moduri. Există o *multitudine* de posibilităţi, numeroase variante ale proprietăţilor, care pot constitui o definire mai apropiată a obiectului respectiv în ce priveşte zonele sale de indeterminare. Privitorul poate, aşadar, înlătura zonele de indeterminare din tablou cînd într-un mod, cînd în altul, nefiind obligat să le înlăture pe toate şi nici măcar neexistînd posibilitatea să o facă. Ceea ce ia naştere constituie obiectul nemijlocit al trăirii sale estetice, cu care este în contact, care îl emoţionează, la care reacţionează într-un mod sau altul şi pe care, în special, îl evaluează. Acest obiect nemijlocit al trăirii este concretizarea tabloului, una din numeroasele concretizări posibile în cazul aceluiaşi tablou. Avem dreptul aşadar să

opunem unul şi acelaşi tablou, ca un produs nedefinit din multe considerente, multiplelor sale concretizări, înlăturînd măcar unele din zonele de indeterminare pe care le deţine.

Asemenea completări se efectuează cu prilejul oricărei percepţii normale a unui tablou, deşi în mod obişnuit nu ne dăm în mod limpede seama de ele. De aceea, în cazul unui privitor neavertizat (naiv), el ia drept tablou una din concretizările acestuia, tocmai pe aceea care se constituie în procesul trăirii estetice. Deseori, vizitînd galeriile de pictură străine, nu obţinem de la un tablou decît o singură concretizare a sa, cu totul superficială şi imperfectă, şi sîntem tentaţi s-o luăm drept tabloul însuşi. Este necesară o anumită experienţă în frecventarea tablourilor şi un oarecare spirit critic, pentru a ne putea da seama, că tabloul este altceva decît concretizarea sa, pe care o deţinem la un moment dat. Sîntem conştienţi de faptul că unul şi acelaşi tablou ni se arată în moduri diferite, în funcţie de condiţiile în care are loc percepţia. În primul rînd se schimbă condiţiile pur „exterioare", ca de pildă lumina, mediul în care este plasată nemijlocit pictura, locul şi direcţia din care o privim etc. La aceasta se adaogă condiţiile schimbate în funcţie de starea organelor, cu ajutorul cărora are loc percepţia, apoi condiţiile depinzînd de starea psihică a privitorului, în timpul contemplării tabloului. Uneori, privitorul se află din capul locului într-o stare emoţională care face imposibilă contemplarea exactă şi calmă, alteori dimpotrivă această stare îl predispune la realizarea unei trăiri estetice adecvate, în care se dezvăluie valorile specifice tabloului. Toate se schimbă de la caz la caz şi sînt schimbări care nu ţin nici de tablou, nici de pictură. De aici caracterul felurit al concretizărilor în care tabloul i se oferă privitorului. În această diversitate de concretizări se manifestă un grupaj de factori *constanţi* de natură subiectivă şi obiectivă, care duc la păstrarea unei armături relativ neschimbate a tabloului. Factorii schimbători ai concretizărilor încep să se interinfluenţeze şi, măcar într-o măsură, să se elimine reciproc sau să

se corecteze. Privitorul înţelege treptat că ele nu sînt determinate de tablou (respectiv de pictură), ci reprezintă completări ale unui produs schematic, care este în fond tabloul însuşi.

Dacă am ajuns atît de departe în percepţia unui anumit tablou, încît am învăţat să-l deosebim de concretizările sale schimbătoare, atunci putem pe de-o parte continua studiul proprietăţilor tabloului în general, iar pe de alta ne putem orienta stabilind care dintre concretizările noastre l-au falsificat într-o măsură mai mare sau mai mică şi care au fost constituite în spiritul structurii sale. Le putem discerne pe acelea în care s-a constituit obiectul estetic și le putem delimita de celelalte la a căror constituire trăirea estetică nu s-a produs. Se ridică acum problema dacă și în ce măsură acele concretizări sînt *în acord* cu tabloul însuși şi, ca un corolar, dacă şi în ce măsură trăirea estetică *descoperă* nu numai acele proprietăţi ale tabloului care îi aparţin, ca unei creaţii schematice, dar duce și la concretizarea unor momente ce-l completează în *limita posibilităţilor*, indicate chiar de el şi în special de zonele sale de indeterminare. Prin intermediul percepţiei simple a tabloului, în numeroase variante ale concretizărilor sale, n-am putea uneori într-o viaţă întreagă să obţinem materialele care ne-ar permite să rezolvăm această problemă. Uneori există epoci întregi în care nu știm să privim în mod corespunzător un tablou și să-l înţelegem. Și ca atare, deși îl percepem într-o trăire estetică, îl concretizăm în mod fals. Cîteodată, abaterile care se produc în concretizări nu sînt în asemenea măsură neconforme cu stilul sau cu individualitatea tabloului, încît să facă imposibilă perceperea trăsăturilor sale caracteristice. S-a întîmplat deseori în trecut, ca dorinţa de a percepe un tablou într-un mod neconform cu unele din caracteristicile sale să fie atît de puternică încît, fiind cu totul imposibil a obţine o concretizare unitară în spiritul acestui gust diferit (întrucît unele amănunte ale tabloului erau cu totul potrivnice), să se purceadă la o repictare a tabloului în

maniera acestui gust sau ideal estetic[1]. Uneori, după trecerea mai multor secole, cu prilejul restaurării, s-a descoperit cu totul întîmplător că originalul unui tablou arăta altfel şi că ulterior, schimbîndu-se gustul şi preferinţele estetice, i s-au adus numeroase corectări de amănunt pentru a-l adapta cerinţelor noii realităţi.

Cele de mai sus confirmă punctul meu de vedere de pînă acum şi anume : trebuie făcută o distincţie între pictură şi tablou, ca produs intenţional, condiţionat bilateral de stările de lucruri în obiectele reale : pe de-o parte de pictură, pe de alta de un subiect perceptiv ideal şi perfect, apt să urmeze indicaţiile pe care i le impune pictura în vederea constituirii tabloului. De tablou trebuie deosebite multiplele sale concretizări, obţinute cu prilejul diverselor percepţii ale acestuia. Aceste deosebiri pot fi formulate şi în felul următor : tabloul este în mod hotărîtor determinat de pictură, în care îşi are fundamentarea ontică principală ; receptorul trebuie să se adapteze la pictură pentru a putea constitui fidel tabloul, trecînd dincolo de ceea ce pictura îi furnizează, dar menţinîndu-se în limitele posibilului pe care aceasta i le indică. Cu cît este mai slabă legătura cu pictura şi mai mare libertatea sau bunul plac al subiectului-privitor, cu atît pot fi mai frecvente abaterile în diferitele concretizări de la aspectul specific al tabloului şi ca atare de la valoarea pe care acest tablou o incorporează.

Pe acest fundal se ivesc toate problemele similare, pe care m-am străduit să le înfăţişez discutînd modul de cunoaştere *al operei de artă literară*, cu rezerva că în cazul de faţă trebuie mai întîi descrise şi analizate alte acte de cunoaştere decît cele în cadrul cărora se efectuează cunoaşterea operei literare. Dar problemele criticii cunoaşterii operei picturale sînt, în principiu, foarte înrudite cu cele aparţinînd criticii cunoaşterii literaturii. Sînt probleme de o însemnătate deosebită cînd e vorba

---

[1] S-a petrecut ceva asemănător şi cu unele opere literare, de pildă cu teatrul lui Shakespeare în Germania, aşa cum a dovedit Gundolf în cartea sa *Shakespeare und der deutsche Geist*.

de cunoaşterea valorii artistice a unei opere de artă picturală, prin intermediul diferitelor ei concretizări. Întregirile care au loc în concretizările tabloului se referă nu numai la momentele sau părţile diverselor sale straturi, care, pe plan artistic şi mai ales pictural, au o semnificaţie strict constructivă, ci şi la calităţile estetic valoroase şi ansamblurile lor precum şi la însăşi valorile estetice. Aşadar, în acest caz nu este vorba de cunoaşterea tabloului drept ceva neutru pe plan artistic, respectiv estetic, ci de cunoaşterea unui tablou în deplinătatea valorii sale artistice, respectiv estetice. Pe baza trăirii estetice a tabloului îi actualizăm acestuia calităţile estetic valoroase proprii unuia sau altuia din straturile sale, iar după aceea ne lăsăm în voia acţiunii lor. Sensibilitatea noastră estetică şi capacitatea de a vedea nefiind însă mereu aceleaşi, diferă şi rezultatele obţinute. Multe calităţi valoroase au un caracter sintetic. Ivirea lor în tabloul perceput (în concretizările sale) depinde de faptul dacă am receptat în mod adecvat momentele care le fundamentează şi dacă sinteza lor într-un ansamblu s-a produs în mod adecvat. Diferiţi contemplatori pot obţine acest ansamblu în moduri diferite sau pot să nu-l obţină deloc. De aceea, într-o concretizare se pot ivi unele dintre calităţile ce constituie valoarea estetică a tabloului şi în altă concretizare altele. Două concretizări ale aceluiaşi tablou se pot deosebi în mod *esenţial* prin valorile estetice constituite diferit în ele. Atunci se pot întîmpla două lucruri. Obţinem două concretizări diferite datorită faptului că, o dată, calităţile valoroase estetic şi ansamblurile lor s-au constituit *în conformitate* cu proprietăţile picturii şi aranjamentului acestora, iar altă dată sînt omise nişte calităţi estetic valoroase sau sînt legate între ele în ansambluri calitative în mod neadecvat, sau, în sfîrşit sînt introduse în întregul concretizării noi calităţi valoroase estetic, care, pe baza concretizării respectivului tablou, nu trebuiau să se constituie. Dacă au loc cele menţionate în al doilea caz, ceea ce se poate constata doar *ex post*, atunci deosebirea dintre respectivele concretizări se datorează exclusiv receptorilor şi este de

asemenea natură, încît *o controversă întemeiată* între receptori, privitoare la valoarea artistică a unui anumit tablou, devine cu neputinţă din motivul că unul dintre ei percepe în mod greșit acel tablou, îl subestimează sau îl supraestimează sau — în sfîrşit — îl atribuie din greşeală unei categorii străine de valori estetice, respectiv artistice. Dar se mai ivesc cazuri cu mult mai încîlcite şi mai greu de descurcat. Se poate întîmpla, de pildă, ca ambele concretizări, diferenţiate prin calităţile valoroase estetic şi valorile lor estetice să fie deopotrivă motivate de tablou, respectiv de pictură. În primul caz receptorul, înlăturînd unele imprecíziuni, a împlinit golul cu o calitate sau un ansamblu de calităţi estetic valoroase posibile, pe cînd a doua oară, actualizînd concretizarea, receptorul a selectat pentru împlinirea lacunelor *cu totul alte* calităţi estetic valoroase, dar la fel de admisibile. De cîte ori nu ni s-a întîmplat, ca atunci cînd contemplăm un tablou, să descoperim cu uimire că poate fi „privit" în cu totul alt fel şi drept urmare îl vedem într-o cu totul altă „lumină", cu alte frumuseţi decît înainte. Brusc ne izbesc nişte îmbinări de culori, pe care nu le-am observat mai înainte, o expresie, pe care mai înainte am trecut-o cu vederea sau n-am înţeles-o, sau o anumită contradicţie specifică între colorit şi starea de spirit din tablou începe să capete în întregul tablou o semnificaţie specială. Privind „din nou" un anumit tablou, îl vedem altul în trăsăturile sale de bază ca obiect estetic, şi îl apreciem în cu totul alt fel decît pînă atunci, deşi ne dăm perfect de bine seama că am fi putut să-l privim şi aşa cum am făcut anterior. Fiecare din modalităţile de contemplare are ceva „pentru sine" şi „ceva în urma lui". Una din contemplări poate fi mai profundă decît alta, sau ne poate releva o altă parte a operei, dar amîndouă sînt la fel de îndreptăţite şi nici una dintre ele nu trebuie omisă. Această situaţie, doar aparent paradoxală, ar putea fi înţeleasă pe deplin numai opunînd tabloul concretizărilor sale, în care ceea ce este nedefinit în tablou se defineşte şi ceea ce este potenţial se actua-

lizează. Fiecare din aceste concretizări, dacă se constituie în urma unei percepţii corecte, este realizarea unei posibilităţi pe care tabolul însuşi o indică, dar — dacă se poate spune aşa — este inapt s-o actualizeze singur ori s-o impună privitorului. Tabloul este o operă de artă, concretizările obţinute în trăirea estetică sînt obiecte estetice concrete.

§ 12. *Valoarea estetică şi valoarea artistică. Problema relativităţii acestora*

Operînd o distincţie între opera de artă (tabloul) şi obiectul estetic (concretizarea operei de artă constituită în trăirea estetică), putem delimita totodată două categorii de valori care ţin una de cealaltă[1] şi anume: a) *artistice*, care se manifestă în opera de artă propriu-zisă, aşadar în cazul nostru în tablou şi b) *estetice* care se ivesc *in concreto* de abia în obiectul estetic[2].

Primele sînt valori *relative* într-un sens special, ultimele dimpotrivă sînt valori *absolute* într-un sens, în mod corespunzător, opus[3].

Valorarea artistică a unei opere de artă este conţinută în acele momente ale sale care — presupunînd existenţa unui privitor adecvat, avînd cultură artistică şi capacităţi

---

[1] Evident se poate întîmpla ca într-o operă de artă să se manifeste şi valori de altă natură, de pildă din sfera a ceea ce este bun sau util. Acestea însă nu sînt caracteristice pentru opera de artă şi ne îndoim că pot contribui la ridicarea valorii ei generale sau dimpotrivă că pot s-o coboare (dacă o operă de artă este, de exemplu, cum se zice uneori, „imorală"). De aceea este o problemă pe care o omit, ea pretinzînd un studiu aparte.

[2] Am introdus această distincţie în cartea mea *Despre cunoaşterea operei literare.*

[3] Despre diferitele accepţii ale caracterului *relativ* şi *absolut* al valorii, vezi referatul meu prezentat la Congresul societăţilor filozofice franceze de la Bruxelles în 1947 sub titlul: *Quelques remarques sur le problème de la relativité des valeurs,* publicat în polonă în revista „Przegląd Filozoficzny", anul XLIV, 1—3 Varşovia, 1948.

perceptive — sînt *mijlocul* de actualizare în obiectul estetic a valorii estetice care-i aparţine. Este relativă tocmai pentru că este valoarea unui *mijloc* pus în slujba unui anumit scop : ea aparţine operei numai ţinîndu-se seama de valoarea estetică realizată în obiectul estetic. În schimb, valoarea estetică ce se constituie într-un anumit grupaj de calităţi ale unor valori estetice (care se bizuie pe calităţi estetic valoroase corespunzătoare), este *absolută,* întrucît nu mai este *un mijloc pus în slujba unui scop* (de pildă nu serveşte scopului de a-i desfăta pe oameni, nu aceasta îi este destinaţia, deşi incontestabil contactul nemijlocit cu subiectul-contemplator duce la desfătarea acestuia). Este „absolută“ şi în sensul că este conţinută chiar în obiectul estetic, că este indisolubil legată de calităţile estetic valoroase ale acestuia ; că este determinarea lor cea mai apropiată, o variantă sau o modalitate în care ele se manifestă ca valoroase. Aşadar, valoarea absolută nu este impusă din afară, şi existenţa ei nu depinde de ceva din afara obiectului estetic. Faptul că prin desfăşurarea diferită a demersului trăirii estetice pe baza anumitor calităţi estetic valoroase, o dată ajunge şi altă dată nu ajunge să se constituie, este o problemă aparte. Ea se leagă doar de *condiţiile de constituire ale unui anumit obiect estetic* pe baza unei opere de artă date, cu participare activă a subiectului-perceptor care resimte o anumită trăire estetică.Valoarea absolută a unui obiect estetic nu depinde de aprecierea (evaluarea) subiectivă a valorii acestuia. Aprecierea poate să fie în unele cazuri corespunzătoare şi în altele necorespunzătoare, tocmai pentru că se referă la ceva ce există în obiectul estetic, şi pe care privitorul îl relevă — atunci cînd aprecierea este corespunzătoare — sau i-l atribuie în mod nejustificat — atunci cînd e eronată — dar nu-l poate nici introduce nici produce în obiectul estetic. Valoarea nu depinde de evaluare ci de calităţile estetic valoroase, încorporate în obiect. În cazul aceleiaşi valori estetice a unui obiect estetic, evaluarea poate fi odată într-un fel şi altă dată în alt fel, tocmai pentru că este determinată nu numai de percepţia mai fidelă sau mai puţin fidelă

a obiectului estetic, ci, și de diverse împrejurări nelegate direct și lăturalnice în raport cu opera de artă și perceperea sa estetică : anumite condiții sociale, concepții culturale de care subiectul-privitor este atașat, tendințe politice existente la acea dată etc. Valoarea estetică nu este însă — cum se afirmă adesea — *produsul* evaluării (aprecierii) și evaluarea nu este baza ontică a valorii. Nici „mărimea" valorii nu depinde de evaluare. Ci este o determinare a valorii relevată prin apreciere (evaluare).

Modul în care este prezentată aici problema va fi desigur întîmpinat cu obiecții severe. Întrucît, în genere, este acceptată teoria relativității tuturor valorilor, îndeosebi a valorilor estetice. Dacă unii au îndoieli în ce privește relativitatea valorilor etice și dacă există numeroși adepți ai caracterului absolut al acestora [1], în ce privește „caracterul relativ" al valorilor estetice, el este unanim acceptat. Combaterea acestei teorii false m-ar duce prea departe. Mă voi strădui totuși să semnalez diversele sensuri în care se vorbește de obicei despre relativitatea valorilor estetice.

1. Valorile estetice sînt considerate „relative" pentru că opera de artă (mai exact obiectul estetic) este în ce privește valoarea sa *variabil* și dependent de demersul perceptiv : se spune că posedă sau e lipsit de cutare sau cutare valoare. Dar întrucît se consideră totodată că obiectul estetic este în sine mereu același și că prin el însuși nu se poate modifica, atunci cînd în experiența estetică apare o dată cu o anumită valoare și altă dată cu alta, se socotește că în sine nu posedă *nici un fel* de valoare, ci doar o *aparență* a valorii, datorită condițiilor în care are loc percepția operei. Relativitatea valorii — dacă ea ar exista într-adevăr — ar consta aici nu numai într-o relație mai strînsă a valorii cu percepția decît cu opera (respectiv cu obiectul estetic) și în dependența ei față de percepție, dar și într-o pură fenomenalitate și în caracterul iluzoriu al valorii.

---

[1] La noi W. Tatarkiewicz. Vezi : *O bezwzględności dobra* („Despre valoarea absolută a binelui"), Varșovia 1919.

2. Într-un alt sens se vorbeşte despre caracterul relativ al valorii estetice cînd este invocat principiul : *de gustibus non est disputandum*, care se însoţeşte de zicala : „nu-i frumos ce-i frumos, e frumos ce-mi place mie". Această afirmaţie este deseori luată în sensul că „frumosul", ca proprietate a unei opere de artă sau a unui obiect estetic, nu există, ci există numai ceva care cuiva poate să-i *placă* şi care este în sine cu totul neutru sub raportul opoziţiei „frumos-urît". Se mai spune de asemenea, nu fără îndreptăţire, că un obiect poate odată să-ţi placă şi altă dată nu, că de fapt nu se ştie şi nu se poate prevedea cînd şi dacă are să placă, acest lucru nefiind condiţionat de un obiect estetic (respectiv de o operă de artă) ci *exclusiv* de subiectul-receptor sau chiar de percepţia însăşi (ceea ce înseamnă o exagerare). „Frumos" (mai general exprimat : valoros estetic) *înseamnă*, în conformitate cu această concepţie a relativităţii valorilor estetice, „ceea ce îi place cuiva". După ea, fenomene de frumuseţe (de valori estetice) nici n-ar exista, şi faptul că place n-ar avea nici o legătură cu opera de artă (obiectul estetic), întrucît calităţile ei singure nu permit să se prevadă momentul cînd va plăcea.

Fără să conchidem că acestea ar fi toate modurile de a concepe „relativitatea" valorilor estetice [1], doresc să remarc că nu accept relativitatea în sensurile menţionate, deşi recunosc că una şi aceeaşi operă de artă poate duce la constituirea cînd a unei valori estetice cînd a alteia. Punctul de vedere pe care îl consider just nu-l pot dezvolta şi fundamenta aici în mod satisfăcător. Mă voi mărgini să semnalez care sînt punctele de divergenţă faţă de concepţiile pe care le-am expus :

1. Valoarea estetică (mai ales „frumosul") este ceva cu totul *diferit* de a plăcea. Plăcerea este o stare sau o

---

[1] Eu vorbesc în cu totul *alt* sens despre „relativitatea" valorilor estetice, ceea ce este şi uşor de verificat. Dacă nu cumva există în acelaşi sens valori relative ale obiectului estetic (dar *nu* valori estetice !) este o problemă pe care nu o rezolv aici.

trăire conștientă, care se produce în *subiectul-receptor* al operei de artă — respectiv a obiectului estetic — în vreme ce valoarea estetică este ceva ce apare *în sau legat de* obiectul estetic ca o calificare specială a acestuia. Același lucru se poate spune și referitor la valoarea artistică a operei de artă.

2. Valoarea estetică este un moment *calitativ* sintetic special sau un ansamblu de calități estetic valoroase legate de obiectul estetic. Ceea ce este în mod curent denumit „frumosul" este — așa cum am mai spus — una din nenumăratele calități ale valorilor estetice și nu „categoria" lor generală.

3. Valoarea estetică este ceva dat în mod concret (fenomenal), tocmai pentru că este fundamentată în calitățile estetic valoroase și că ea însăși reprezintă un moment sau un grupaj de momente calitative. Ceea ce nu înseamnă totuși, că ar fi o iluzie sau o amăgire, produsă de plăcerea pe care o încearcă privitorul. Ea nu decurge din *sic jubeo* al celui care percepe, din aprecierea acestuia. Calitatea care determină valoarea estetică, atunci cînd apare în concretizarea unei opere picturale (sau într-o operă de artă în genere), își are baza ontică pe de o parte în pictură și tablou iar pe de alta — în demersul estetic-cognitiv al subiectului care percepe, adaptat conținutului tabloului [1]. Această dublă fundamentare a valorii estetice (în

---

[1] S-ar cuveni să se termine, în sfîrșit, cu opinia că relația estetică cu o operă de artă ar fi doar o „simțire emoțională" sau o „Einfühlung", cum pretind adepții acestei teorii în frunte cu Th. Lipps. După cum nu este nici raportarea la opera de artă a unor „impresii" proprii necontrolate și de care contemplatorul nu răspunde, care nu-i pretind nici efort de cunoaștere, nici exercițiu în modul de a contempla și nici o cultură a gustului. Contemplarea tabloului care duce la constituirea adecvată a unui obiect estetic este în primul rînd un demers *cognitiv*, care reclamă o anume abilitate și subtilitate în a observa momentele esențiale ale tabloului, în a concretiza calitățile estetic valoroase corespunzătoare și a surprinde valorile estetice, în sfîrșit capacitatea de a reacționa printr-un răspuns emoțional adecvat. (Vezi și : *Despre cunoașterea operei literare*). Astfel se dobîndește *experiența* este-

calitățile estetic valoroase și în actele de cunoaștere ale subiectului-perceptiv) face, că valoarea estetică a obiectului estetic pictural nu este rezultatul hotărîrilor arbitrare ale privitorului. Evident, în unele cazuri te poți înșela sau poți fi inapt a constitui obiectul estetic și calitățile estetic valoroase legate de el, de care — în fapt — depinde apariția respectivei valori estetice, dar ***posibilitatea*** erorii nu dovedește în nici un fel că ar fi ***imposibil*** să descoperi și să apreciezi în mod corect valoarea tabloului, sau în genere a unei opere de artă. De asemenea, posibilitatea erorii nu dovedește nici că întotdeauna avem de-a face cu o apreciere arbitrară, cu o iluzie și nu cu valoarea efectiv existentă, a cărei dimensiune nu depinde de noi, deși în actualizarea sa este condiționată de *acțiunea comună*, armonioasă, a operei de artă și a actelor perceptive ale privitorului. Altfel spus : de privitor depinde numai dacă pe baza respectivului tablou el reușește să concretizeze acele calități valoroase estetic care constituie potențial o componentă a tabloului, respectiv sînt determinate sau cel puțin „îngăduite". Dacă privitorul reușește acest lucru și totodată izbutește să ***descifreze*** valoarea estetică a respectivei concretizări a tabloului, atunci atît calitățile estetic valoroase, care o determină, cît și dimensiunea ei *aparțin* obiectului estetic și nu există motive pentru care să fie socotită un soi de iluzie a subiectului-contemplator. Dacă, dimpotrivă, toate acestea nu-i reușesc privitorului, asta nu înseamnă deloc că respectivul obiect este lipsit de valoare sau că valoarea are altă dimensiune decît cea strict corespunzătoare ca-

---

tică, iar aceasta reprezintă punctul de plecare pentru evaluarea operei. Evident, nu întotdeauna totul reușește și se desfășoară în așa fel încît să ajungem într-adevăr la *cunoașterea* respectivului obiect estetic. Iar de aici abia se poate trece la cunoașterea operei de artă, care se relevă (ca una și aceeași) prin diversele sale concretizări. Acestor probleme trebuie să li se consacre un studiu aparte. În anul 1946, după publicarea acestui studiu în prima sa redactare, a apărut cartea lui Stefan Szuman : *Despre contemplarea tablourilor* care însă, după opinia mea, nu rezolvă problemele ce se pun în acest domeniu.

lităţilor estetic valoroase date, ci că a fost comisă o eroare în contemplarea tabloului şi în concretizarea obiectului estetic respectiv, sau că privitorul nu a reacţionat adecvat pe plan emoţional la calităţile estetic valoroase, potenţial aferente tabloului dat. Nici priceperea noastră de a contempla şi de a stabili o relaţie estetică cu o operă de artă nu-i acordă respectivului obiect estetic valori nefundamentate de opera de artă şi nici nepriceperea noastră nu-l văduvesc de valorile ce-i sînt proprii. Ci o dată ajung şi altă dată nu ajung să se concretizeze valorile, care oricum aparţin în chip ideal respectivei opere de artă.

4. Este de asemenea neadevărat că ar domni bunul plac în ce priveşte evaluarea sau reacţia estetico-emoţională faţă de calităţile estetice de valoare şi că din această cauză *orice* apreciere ar fi *deopotrivă atît îndreptăţită cît şi neîndreptăţită*. Cel care a reuşit odată să actualizeze în concretizarea sa calităţile estetice de valoare, aferente în mod ideal tabloului dat, acela nu va putea avea o atitudine *arbitrară*, întrucît simpla valoare a acestor calităţi valoroase îi determină comportamentul. Este cu neputinţă să-i fie date cuiva *în mod concret* anumite calităţi estetic valoroase, respectiv calităţi estetice ale valorii însăşi, de pildă frumosul, şi el să reacţioneze cu un răspuns emoţional contrar, de pildă cu silă şi dimpotrivă să-i placă urîtul [1], bineînţeles excluzînd cazurile de perversitate sau maladie. Adevărat este numai faptul că, în faţa aceluiaşi tablou, un privitor poate actualiza o concretizare fidelă operei iar altul una infidelă şi că prin urmare răspunsurile lor emoţionale vor fi şi ele diferite : unul se va entuziasma iar celălalt va încerca numai dezgust. Identificînd propria concretizare cu tabloul, cum se întîmplă deseori, în mod eronat, unul va emite o apreciere pozitivă iar celălalt una negativă, dar de aici decurge numai că cei

[1] Lucrurile se prezintă evident altfel, cînd privitorul se desprinde de experienţa estetică, uită datele ei nemijlocite şi ulterior, la rece, emite judecăţile sale pur intelectuale despre valoarea estetică a obiectului estetic.

doi nu știu să privească în același fel tabloul dat, că nu folosesc în același fel posibilitățile pe care acest tablou le oferă. Nici cazul amintit anterior, în care se ajunge la actualizarea a două concretizări diferite, dar la fel de îndreptățite, a unui anumit tablou, nu pledează în favoarea „relativității" valorilor estetice sau „subiectivității" lor, ci dovedește numai că unuia și aceluiași tablou îi aparțin în mod ideal diferite concretizări estetice posibile, avînd valori estetice diferite. Iar aceasta nu trebuie în nici un caz să diminueze, ci dimpotrivă poate să ridice valoarea *artistică* a tabloului. Întrucît el deține astfel *în mod potențial* mai multe posibilități de actualizare a valorilor estetice, este mai bogat prin aceste posibilități decît un tablou în care nu se ajunge la aceasta. Problema, dealtminteri, nu trebuie tratată prea sumar. Nu este exclus să existe tablouri cu un atît de înalt grad de omogenitate al calităților valoroase estetic, încît orice schimbare intervenită în cadrul acestora să ducă la *distrugerea* omogenității sau chiar la neapariția ei. În acest caz, zonele de indeterminare din tablou nu *lasă deschise* multe posibilități de completare, în așa fel încît fiecare dintre ele să ducă la o concretizare diferită dar de fiecare dată valoroasă estetic. Totuși, valoarea artistică a tabloului respectiv este foarte mare, pentru că acele concretizări posibile conțin mari valori estetice care se ivesc tocmai în opere cu o mare omogenitate structurală. În general este greu de precizat, fără a cerceta cazurile individuale posibile, cînd are tabloul o valoare artistică mai mare. Mai trebuie avut în vedere și faptul că valorile estetice, în ciuda „mărimii" lor diferite, date intuitiv, nu pot fi orînduite într-o scară, corespunzător acestei „mărimi". S-ar putea să existe numeroase serii de valori estetice, care nu pot fi așezate gradual, numeroase stiluri cu valorile lor, care nu pot fi comparate între ele. O nouă perspectivă pentru considerațiile mele, dar pe care aici nu o pot trata mai îndeaproape.

Faptul că există concretizări numeroase și diferite ca valoare estetică ale aceluiași tablou, ne obligă să fim

precauţi atunci cînd luăm cunoştinţă de aprecierile pronunţate în privinţa unui tablou şi ne sileşte să studiem, în cazul fiecărui tablou în parte, posibilităţile pe care el le deschide alegerii prin momentele sale univoc determinate şi prin zonele sale de indeterminare. Numai pe această cale se poate stabili în ce fel se cuvine privit un tablou, şi la ce concretizări trebuie să ajungem în urma unei relaţii estetice cu el. Perceperea în sine a tabloului precum şi emiterea de aprecieri privind valoarea artistică şi valoarea estetică a concretizărilor acestuia este o problemă dificilă şi pretinde din partea subiectului-privitor nu numai gust şi sensibilitate ci şi exerciţiu şi experienţă sau, cu alte cuvinte, cultură estetică. Numai cei care dispun de o asemenea cultură, au dreptul să pronunţe aprecieri despre operele de artă, respectiv despre obiectele estetice. Din nefericire, în practică, în majoritatea cazurilor ignoranţa şi barbaria estetică îşi exprimă cel mai sonor opiniile, încercînd să le impună şi altora. N-ar trebui să ne lăsăm terorizaţi, ci dimpotrivă, *privitorii ar trebui educaţi* să înveţe cum se percepe o operă picturală, ca s-o poată vedea aşa cum propria structură a tabloului o cere. Educarea la care ne referim este o condiţie esenţială a aşa-numitei „răspîndiri în mase“ şi „socializări“ a artei. Valoarea operelor nu trebuie coborîtă prin evaluări false, ci trebuie ridicată capacitatea de percepţie estetică care îngăduie descoperirea acestor valori. Atunci arta nu va mai fi rezervată doar pentru cei „aleşi“, ci va fi destinată tuturor celor cu o educaţie adecvată şi ca atare apţi de a o înţelege. Iar înţelegerea reală le va îngădui nu numai să dea artei drepturile ce i se cuvin, ci va aprofunda şi îmbogăţi participarea ei la viaţa umană.

Paris 1928 — Cracovia 1945 — Cracovia 1957

DESPRE OPERA ARHITECTONICĂ

§ 1. *Clădirea reală și opera arhitectonică*

Parcurgînd rezultatele pe care le-am obținut pe baza analizei anumitor opere aparținînd diferitelor arte — literaturii, muzicii, picturii — s-ar putea lesne întîmpla să ne închipuim că opera de artă este în genere prin specificul său o obiectitudine nereală, îndeosebi un obiect pur intențional, avînd o determinare calitativă și o structură ce se cuvin clarificate mai îndeaproape. Dar această opinie va putea fi acceptată fără rezerve numai după ce vom fi cercetat și alte tipuri de opere de artă care s-o confirme, și îndeosebi opere arhitectonice.

O catedrală gotică, Notre Dame din Paris sau Fecioara Maria din Cracovia, un templu doric sau ionic, sau de pildă Parthenonul din Atena sînt, fără nici o îndoială, opere de artă la fel cu numeroase palate, teatre etc. Putem oare să considerăm toate bisericile, teatrele, palatele noastre etc. ca fiind obiecte pur intenționale, adică să le socotim drept ceva ce nu este real ? La o primă privire, catedrala gotică Notre Dame ni se pare la fel de reală ca și insula pe care a fost înălțată. Lăsînd de-o parte funcțiile ei specifice religios-sociale, care fac din ea o componentă a lumii noastre culturale și — în conformitate cu acest scop — îi impun o construcție corespunzătoare, catedrala se deosebește de multiplele obiecte aparținînd naturii ambiante omului numai prin aceea că : 1) este produsul muncii umane, 2) deține anumite însușiri indispensabile pentru a-și putea îndeplini funcțiile religios-sociale, dar care-i și conferă caractere calitative estetic valoroase. Oare una sau cealaltă dintre aceste trăsături specifice o pot lipsi de caracterul ei real ?

Să nu decidem deocamdată în ce măsură o clădire este un obiect real și cît de puternic fundamentate sînt caracterele ei estetic-valoroase în proprietățile ei reale. Cert este însă faptul că, atunci cînd descoperim că ea este

o operă de artă şi-i admirăm frumuseţile sau dimpotrivă îi privim cu dezgust urîţenia, nu numai că încetăm să tratăm respectiva construcţie ca pe un obiect real, dar mai mult încă, realitatea ei pare să-şi piardă pentru noi semnificaţia. Aparent faţă de „acelaşi“ edificiu, să zicem o catedrală sau un palat renascentist, putem adopta atitudini diferite. De pildă, putem adopta atitudinea inginerului care are ca misiune să-l conserve sau să-l renoveze, sau pe aceea a unui cercetător în domeniul istoriei artelor care se străduie să-l descrie drept un document de epocă, drept creaţia şi produsul anumitor oameni şi mărturia capacităţii lor tehnice, a structurii psihice etc. Mai putem însă adopta şi o cu totul altă atitudine, cea a receptorului unor valori estetice, atunci cînd ne desfătăm cu armonioasa distribuire a volumelor, cînd ne cufundăm în liniştea plină de farmec a unei bazilici romane sau admirăm graţia şi gingăşia unor coloane ionice etc. Schimbarea atitudinii nu înlătură identitatea obiectului real, în raport cu care ne-am modificat comportamentul, faţă de care adoptăm o atitudine sau alta. Dar această identitate se retrage parcă undeva în umbră. În schimb, fiecare atitudine cu adevărat nouă acordă clădirii trăsături noi care — odată ce-am adoptat o atitudine anumită — ne sînt date drept momente ce se manifestă în respectiva concretitudine ca proprietăţi sau însuşiri ale ei, nu o dată determinante pentru esenţa acesteia. Şi totuşi ele sînt *relative* în raport cu atitudinea respectivă şi dispar din obiectul dat cînd atitudinea se schimbă, ba poate c-ar trebui considerate ca inexistente.

Asemenea trăsături ale obiectelor, existenţial-relative în raport cu atitudinea noastră perceptivă, respectiv ale concretitudinilor construite pe baza lor, sînt foarte diferite. De la cele mai simple şi efemere, ca de pildă caracterul de neobişnuit sau insolit, şi pînă la fenomene sau structuri foarte complicate şi relativ durabile. În acest sens, de pildă, ni se pare „străin“ un motiv arhitectonic, apărut la o construcţie cu un caracter determinat, pe care nu sîntem în stare să-l înţelegem la momentul respectiv în mod corect, fiind receptivi la un cu totul alt stil şi la

o altă gamă sensibilă a ansamblului. Ar fi neîndoios o greşeală — săvîrşită dealtminteri deseori de către pozitiviştii secolului XIX — de a considera asemenea trăsături concrete ale construcţiei, schimbătoare şi relative în raport cu atitudinile noastre, ca fiind ceva „psihic" sau o „închipuire" de-a noastră. Dar ar fi în aceeaşi măsură o greşeală a le considera ca avînd o existenţă autonomă, cum au obiectele reale. Sursa existenţei lor se află, fără nici o îndoială — cel puţin parţial — în atitudinea noastră faţă de anumite lucruri independente în raport cu noi şi în comportamentul nostru faţă de ele. Dar pe de altă parte, concreteţea lor, claritatea proprie percepţiei sensibile cu care ni se arată la obiectele pe care le percepem, fac ca ele să ni se pară fundamentate nu numai în noi, ci şi în însăşi lucrurile cu care venim în contact şi faţă de care adoptăm o atitudine sau alta. Ceea ce ni se pare cu atît mai explicabil cu cît acele caractere concrete, depinzînd de atitudinea noastră, de obicei nu sînt „adăugate" din exterior lucrurilor pe al căror fundament apar, nu sînt nişte „etichete" lipite întîmplător, nelegate într-un tot unitar cu baza pe care se ivesc, ci dimpotrivă, odată apărute, o preschimbă total, îi dau o înfăţişare nouă, chiar şi o nouă esenţă.

Pentru a înţelege cît mai limpede această problemă deosebit de dificilă, vom încerca să dăm un exemplu, deocamdată dintr-un domeniu care nu constituie un *specificum* al arhitecturii, deşi îl vom examina pe baza aşa-numitelor „monumente arhitectonice". Să luăm de pildă, catedrala Notre Dame din Paris. Putem s-o examinăm deocamdată exclusiv ca pe un anumit obiect real, ca pe o grămadă de pietre, alcătuind prin aranjamentul lor un întreg în sine. Acest întreg deţine *proprietăţi exclusiv fizice*, are „să zicem" o anumită întindere în spaţiu care, sub influenţa factorilor externi se schimbă în cadrul unor limite stabilite, datorită calităţii materialului, de pildă piatra. Se contractă la scăderea temperaturii, se dilată la creşterea ei, se deformează în mod caracteristic, vara, cînd este puternic luminată de soare dintr-o singură direcţie etc. La terminarea construirii are o înfăţişare

(formă) „precisă“, care totuşi suferă anumite modificări în funcţie de condiţiile exterioare. Se compune din părţi bine determinate, care au şi ele, în ce le priveşte, proprietăţi reale şi individuale decurgînd din natura materialului, care tocmai de aceea se leagă unele de altele, se unesc într-un tot nou, avînd proprietăţi noi, determinate de acestea. Este *întregul* cu care are de-a face, de pildă, inginerul, atunci cînd îi cercetează proprietăţile statice, cînd îl „renovează“ în urma deteriorărilor suferite din diverse motive etc. O lespede se cere înlocuită, un gol trebuie împlinit sau o piatră, fărîmată sub acţiunea intemperiilor şi căzută, e necesar să fie reparată. Un acoperiş vechi din scînduri, putrezit sau căzut, s-ar putea să necesite înlocuirea cu unul nou. Uneori o veche construcţie din lemn trebuie schimbată cu una din fier-beton, deci cu proprietăţi constructive total diferite, şi totuşi (în ciuda refacerii) modificările „nu se văd“, întrucît s-au depus eforturi în acest sens. Întregul care a suferit modificările şi *este* în sine acelaşi, trebuie totodată să fie în aşa fel construit încît, de pildă, atunci cînd noi ne culcăm, el să rămînă în picioare, să zicem pe insula de pe Sena, şi să nu se năruiască. Ca să rămînă în picioare trebuie să fie clădit conform *legilor sale*, independente de voinţa şi închipuirile noastre, altminteri, dacă în construcţie va exista ceva care să contrazică aceste legi, se va prăbuşi. Dacă acest întreg există (problemă pe care nu intenţionez s-o rezolv aici, dar lucrul pare cel puţin probabil), el are prin esenţa sa un caracter *autonom* în raport cu actele noastre de conştiinţă şi nu depinde de ele nici în ce priveşte existenţa şi nici în privinţa însuşirilor sale. În cazul în care urmează să sufere modificări, acestea se pot produce numai cu condiţia de a se petrece simultan o schimbare în lumea ce-l înconjoară şi care este în egală măsură autonomă, reală şi materială. Acest întreg real, care nici n-ar trebui denumit „construcţie“ (fiind un obiect „cultural“, dependent de atitudinea noastră subiectivă), este totodată corelatul unei anumite atitudini subiective şi al unui comportament de conştien-

tizare al subiectului, în care, pe cît este cu putință, se evită efectuarea oricăror acte intenționale, menite să-i atribuie momente ce nu le-ar putea deține fără ca actul de conștientizare să se producă. Tocmai de aceea îl și tratăm ca pe ceva „real“, autonom în existența sa și independent față de conștiință. Deși îi spunem „construcție“, acest întreg nu este nici „o biserică“ sau „un templu“ în care se oficiază slujba religioasă și unde de aceea — în funcție de respectivul ritual — ne comportăm în mod corespunzător, după cum nici alte construcții în sine nu sînt, de pildă, „teatre“ sau „cluburi“ etc. Pentru ca din întregul constituit prin amplasarea și aranjarea unei cantități de pietre și a altor materiale de construcție, și existînd autonom pe plan ontic, în sensul strict al cuvîntului, să poată lua naștere ceva de tipul unei „biserici“, unui „teatru“, unui „parlament“ etc., este necesară o cu totul altă atitudine subiectivă decît aceea pomenită mai înainte și efectuarea unor alte și cu totul speciale acte de conștiință. Ceea ce este denumit „sfințirea“ unei biserici (sau mai exact a unei clădiri „laice“ pentru a o preschimba într-o „biserică“), nu este nici întîmplător, nici o simplă mascaradă pentru uzul mulțimilor înapoiate cu scopul de a le îndemna la un anumit comportament, ci dimpotrivă, ceva avînd o însemnătate esențială pentru existența respectivei biserici. Se prea poate ca religia să aibă în vedere cutare sau cutare scopuri practice, cotidiene, se prea poate ca „sfințirea“ în funcție de „ritualul“ practicat de respectiva religie să se săvîrșească asupra unei clădiri somptuoase, sau, dimpotrivă, a uneia foarte modeste sau chiar asupra unui crîng, care drept urmare devine un crîng „sfințit“ etc. Toți acești factori schimbători, depinzînd de atmosfera culturală și de tipul vieții intelectuale din țara sau epoca respectivă, reprezintă mai mult decît o simplă ceremonie, decît un simplu comportament ținînd de datină. Dacă „ceremonia“ este „oficiată“ în mod „serios“ de un preot (deci cineva care se consideră „slujitorul lui Dumnezeu“ și tratează cu seriozitate chestiunile religioase), atunci ea devine exteriorizarea unor acte de conștiință ale unor individualități sau ale

unor colectivităţi întregi, acte, care în sine (ce-i drept) nu produc şi nu pot produce nici un fel de schimbare în lumea reală (în sensul strict al acestui cuvînt), în schimb într-un fel „cheamă la existenţă"[1] un obiect special, aparţinînd *lumii înconjurătoare* concrete *a omului*, şi anume ceea ce denumim „biserică" sau „templu". Astfel „biserica" nu mai este doar o grămadă de pietre aşezate într-un anumit fel, deşi grămada asta de pietre ne serveşte drept bază reală şi deşi a constituit punctul de plecare pentru actul „sfinţirii". În funcţie de concepţiile religioase, biserica este „lăcaşul zeului" ca la vechii greci, sau locul destinat desfăşurării anumitor ceremonii colective de cinstire a lui Dumnezeu etc. Ca atare, respectiva construcţie „preschimbată" în biserică dobîndeşte o serie de proprietăţi şi funcţii pe care nu le deţine şi n-ar putea să le deţină sau să le exercite nici un fel de grămadă de pietre şi de diferite alte materiale de construcţie. Ar fi lipsit de sens să i se pretindă zidarului care renovează o clădire cu funcţie de biserică, de pildă, să nu facă zgomot cu lovituri de ciocan, întrucît el îşi efectuează lucrările nu într-o biserică, în sensul strict al cuvîntului, ci asupra unor ziduri ce se cer drese. Doar cînd zidarul se duce la biserică să se roage, ca un om credincios sau intră înăuntru în timpul slujbei, buna-cuviinţă îi impune un comportament adecvat cu acel loc, comportament nepotrivit sau de-a dreptul ridicol dacă l-ar utiliza cînd se duce la club sau la teatru (şi invers).

O deosebire similară celei dintre o clădire, ca obiect real, construit din piatră şi alte materiale de construcţie, şi o „biserică" sau un „teatru" etc., ca obiect intenţional, intervine şi între o bucată de pînză şi un „steag". Cu o bucată de pînză curăţăm de pildă cratiţele, pe cînd

[1] Ce fel de existenţă, dacă ea se poate identifica într-adevăr cu existenţa independentă, caracteristică celei reale sau nu, şi prin ce anume se deosebeşte eventual de existenţa reală, iată probleme noi care nu pot fi nici discutate aici mai de aproape şi nici rezolvate fără o examinare atentă. Specifică rămîne doar păstrarea unei relaţii ontice între efectuarea unor acte conştiente şi apariţia unor obiecte de acest tip ca „biserica", „steagul" etc.

steagului îi dăm onoruri militare şi uneori îl păstrăm ca pe o relicvă scumpă, chiar şi atunci cînd e foarte vechi şi uzat. Riguros vorbind, din nou doar pînza se poate „strica" nu şi steagul, cu toate că steagul are drept fundament ontic acea bucată de pînză şi într-o măsură îi împărtăşeşte soarta. Tot astfel cum se întîmplă cu „o biserică", există şi în ce priveşte steagul un demers aparte pentru a-l „sfinţi", iar în diverse ţări există diverse modalităţi de a proceda prin care o bucată de pînză devine „steag". Aceste demersuri sînt expresia unei stări de spirit şi a unor acte de conştiinţă precise, e adevărat total diferite de cele folosite la sfinţirea unei clădiri ce va deveni biserică, dar înrudite cu ele prin aceea că li se datorează crearea unui obiect cu totul nou, existînd — e adevărat — pe fundamentul unui obiect fizic real, dar depăşind în mod specific proprietăţile acestuia. În obiectul real, cel mai adesea fizic, îşi are una din bazele ontice, întrucît mai este necesară şi o altă bază ontică şi anume cea constituită din acte de conştiinţă cu un demers şi conţinut determinat, reprezentînd manifestarea anumitor atitudini spirituale. Obiectul cel nou (biserica, steagul, teatrul etc.) încetează să mai fie ontic autonom, real. Nu numai că ia naştere datorită unor acte de conştiinţă caracteristice, dar şi *există* doar pentru o anumită comunitate sau mulţime de subiecţi conştienţi, înţelegîndu-se reciproc pe baza acestor acte de conştiinţă. Pentru cei care nu fac parte dintr-o asemenea comunitate, sau care nu aprobă, nu împărtăşesc şi nu au înţelegerea necesară pentru sensul acestor acte creatoare, „biserica" sau „steagul", faţă de care s-ar cuveni să aibă un comportament corespunzător, pur şi simplu nu există. Doar eventualul respect faţă de nişte simţăminte străine îi face să stimeze şi obiectele respectivelor sentimente, să le trateze ca servind *altora* de „biserică" ori „steag". „Biserica" sau „steagul" sînt astfel respectate sau dimpotrivă expuse la acte de ură, umilinţă şi înjosire, în funcţie de atitudinea faţă de membrii altei comunităţi religioase sau naţionale. Pentru acela care nu înţelege *deloc* asemenea acte ce „făuresc" biserica şi

steagul, care nu știe despre ele *nimic*, o anumită construcție poate fi de neînțeles, iar o bucată de pînză sau mătase îi poate părea un material oarecare, de folosit ca piesă de îmbrăcăminte sau batistă, dar neputînd stîrni sentimente de ură sau vreo dorință de a-l înjosi. Așadar îi pare, pur și simplu, un obiect real, fizic, în fața căruia nu încearcă *nici un fel* de stare emoțională sau, în genere, spirituală. Pentru asemenea persoane nu există *biserici* și *steaguri*, ci numai clădiri și bucăți de pînză. Ceea ce înseamnă că actele de conștiință de felul : „sfințirii" unei biserici, unui steag, „instituirii" unui ordin etc., *nu produc o schimbare în lumea reală*, îndeosebi în cea fizică ; sau mai exact spus : nu produc în obiectele reale nici un fel de *schimbare reală*. În schimb, datorită unor asemenea acte de conștiință, anumite obiecte fizice dobîndesc o proprietate *intențională* crescută : aceea de a fi baza ontică a unui *nou* obiect — biserică, steag, ordin etc.

În principiu, orice clădire sau orice obiect din natură, nemodificat prin activitatea omului, ca de pildă un crîng, o poiană etc., prin efectuarea unor acte corespunzătoare ar putea deveni o „biserică". Dar caracteristicile respectivului cult religios și ritualul practicat în cadrul său ridică anumite cerințe la adresa a ceea ce urmează să devină biserică (respectiv : steag etc.). Ia naștere astfel o anumită tradiție în cadrul unor comunități religioase (și de alt fel) cu privire la tipul de construcție a „bisericilor" (mai exact a clădirilor destinate să devină „biserici") — altele în Grecia antică, altele la catolici decît la protestanți sau la budiști. Se făurește un tip al structurii clădirii, ce urmează să fie „biserică", un tip al obiectelor care urmează să fie „steaguri", „ordine" ș.a.m.d. Drept urmare se ajunge ușor la transgresarea termenului de „biserică" (steag) — cu sensul de clădire destinată celebrării unui cult religios și diferitelor ritualuri — asupra obiectului real corespunzător, care-i slujește obiectului intențional de bază ontică obiectivă. Astfel, însuși obiectul real (construcția) pare să fie „biserică", respectiv „steag", „teatru" etc.

Un lucru similar se întîmplă cu o operă arhitectonică în calitatea ei de operă de artă. Numai să nu se creadă că lucrurile se petrec la fel ca în cazul tabloului. Pentru a percepe opera arhitectonică ca pe-o operă de artă şi mai ales ca pe un obiect estetic, pentru a ne desfăta cu ea sau a o admira — este necesară o atitudine specială, care se deosebeşte radical atît de atitudinea subiectului cu activitate practică, cît şi de aceea pur cognitivă sau de cea religioasă la care m-am referit mai sus, vorbind despre problema „bisericii“ („templului“). Această atitudine specială are drept corespondent intenţional un obiect *nou*, care — la fel cu tabloul în pictură — îşi are fundamentul ontic într-un obiect real cu o structură adecvată, dar nu este identic cu el. Catedrala gotică sau o bazilică romană — ca o operă arhitectonică — nu este exact acelaşi obiect cu un ansamblu din ziduri de piatră, cărămidă, sau alte materiale de construcţie, deşi între ele există o relaţie strînsă, cu mult mai strînsă decît între tablou şi pictură. Acest ansamblu de ziduri îl voi numi „construcţie“ sau „clădire“. Catedrala din Reims se manifestă ca o operă de artă pe baza construcţiei corespunzătoare şi îşi extrage structura din proprietăţile acesteia, din forma pe care arhitectul a acordat-o construcţiei, şi totuşi cele două nu pot fi identificate. Catedrala din Reims este astăzi aceeaşi cu cea dinainte de 1914, cu toate că construcţia pe fundamentul căreia ni se arată este *nouă* în raport cu cea distrusă în 1914 de armatele germane. Clădirea dărîmată atunci n-are să se mai ivească niciodată şi nici n-ar avea cum. Totuşi după reconstrucţia „ei“ a luat naştere *din nou aceeaşi* catedrală din Reims, ca o operă de artă unică în lume. Sau mai exact spus, lucrul acesta ar fi fost cu putinţă dacă s-ar fi reuşit ca noua clădire să fie din absolut toate punctele de vedere, importante pentru „catedrala“ din Reims, aceeaşi cu cea veche. În practică lucrul acesta s-a dovedit imposibil, noua construcţie diferă de cea veche pentru că lipsa de planuri exacte, reproduceri, fotografii etc. a făcut cu neputinţă refacerea ei întocmai. Chiar dacă s-ar fi dispus de toate mijloacele tehnice necesare, încă în cursul exe-

cuției în mod necesar s-ar fi produs abateri de la formele inițiale, mai ales în privința amănuntelor, care au totuși importanță pentru catedrală ca operă de artă. Piatra nou folosită nu are patina celei vechi, și cea veche răsfrînge în alt fel lumina. Vechii pietrari, artiști-meșteșugari, au pierit de mult, iar cei care au clădit catedrala nouă au fost crescuți în cu totul alte condiții, au dispus de alte unelte, de alte mijloace de prelucrare a pietrei, de alte aptitudini psihice etc. ; ca atare, opera nou creată, ca produs al muncii acestora, este din multe puncte de vedere diferită de cea veche, ceea ce — parțial — poate avea o importanță secundară pentru catedrală ca operă de artă în sine, fiind esențial numai în privința posibilității cele noi de a avea exact aceeași înfățișare pe care a avut-o construcția dinainte de anul 1914.

În favoarea deosebirii dintre clădirea reală și opera de artă arhitectonică mai pledează încă un argument, depinzînd într-o anumită măsură de faptul dacă : determinarea fizică a obiectelor reale fizice, pe care ne-am obișnuit să le considerăm adevărate, se prezintă într-adevăr astfel. Este mai mult decît probabil că un obiect fizic, să zicem construcția dată, *nu* este înzestrată cu toată selecția de calități *senzoriale* (culori, lumină, suprafețe vizibile, cu care ni se înfățișează în reprezentări sensibile), în schimb, se remarcă — de pildă — prin anumite proprietăți de a reflecta undele luminoase de o anumită lungime, și de a le absorbi pe altele. Independent de modul în care fizica actuală, respectiv interpretarea epistemologică a fizicii rezolvă această problemă, nu încape nici o îndoială că o operă de artă arhitectonică *este înzestrată* cu diferite feluri de calități senzoriale (și din nou, nu cu toate cele cu care în principiu *poate fi* înzestrat un obiect intențional al reprezentării sensibile). Aceste calități constituie fundamentul altora, de un rang superior, estetic valoroase, care își dezvoltă deplina frumusețe și „viață“ individuală de abia în concretizarea estetică. „Împodobită“ cu aceste calități, opera de artă este cu atît mai mult doar un obiect intențional și eteronom. La aceasta vom mai reveni.

Cu alte cuvinte : opera de artă arhitectonică — ca *orice altă operă de artă*, ca şi opera de artă literară — se deosebeşte, ce-i drept, de obiectul real în care îşi are fundamentul ontic, dar tocmai de aceea este dependentă de acest obiect, de însuşirile sale, mai ales de proprietăţile materialului din care este construit. Este un obiect ontic relativ, dar relativitatea sa ontică nu este *unilaterală*. Ea nu indică numai actele estetice creatoare ale arhitectului şi actele reconstructive ale subiectului-receptor, ci şi propria sa bază ontică, constînd dintr-un obiect fizic, real, bine determinat şi structurat într-un mod anumit. Şi tocmai pentru că intervine o relativitate ontică *bilaterală* de acest fel, şi pentru că opera arhitectonică este dependentă pe de-o parte de felul şi individualitatea creatoare a actului spiritual al autorului, iar pe de altă parte de însuşirile obiectului fizic în care este fundată, obiectul fizic, reprezentînd acest fundament, trebuie să corespundă în proprietăţile sale intenţiilor artistice ale actului creator, pentru ca opera de artă să poată *întrupa* structura şi însuşirile pe care i le imprimă voinţa artistului. Abia atunci cînd construcţia respectivă este în aşa fel structurată încît se ajunge la *întruparea în materialul concret* a *ideii* la care a năzuit artistul, a aspiraţiei sale artistice, opera arhitectonică este cu adevărat *creată* sau *realizată*. Înainte de asta, la stadiul proiectelor, a fost doar intenţionată, *gîndită, închipuită* datorită unei concepţii creatoare dar nu şi „realizată“ [1]. Dacă structurarea unui anumit obiect real într-o măsură nu reuşeşte (fie pentru că, din motive tehnice, în ciuda calităţilor sale artistice, respectivul „proiect“ n-a putut fi realizat, fie pentru că executanţii n-au înţeles cum se cuvine proiectul, fie, în sfîrşit, pentru că din motive de economie s-a renunţat la unele amănunte deosebite ale proiectului), ceea ce rezultă este un avorton, care *ar fi putut fi* o operă de artă şi eventual o *capodoperă*, dar de fapt nu este ceea ce ar fi

---

[1] De fapt, opera de artă nu poate fi „realizată“ în sensul foarte riguros al acestui termen. Dar asta este o problemă, pe care nu o putem discuta aici mai îndeaproape.

trebuit să fie, ci rămîne o simplă clădire care eventual își îndeplinește scopurile practice dar se apropie doar de „ideea“ operei de artă, rămasă pînă la urmă nerealizată.

Gradul în care o operă de artă își găsește „realizarea“ sau „întruchiparea“ într-un obiect real, care-i servește de fundament ontic, este diferită în fiecare artă în parte. În unele, „realizarea“ nu poate fi niciodată atinsă — nici chiar într-o măsură mică — și veșnic ceea ce constituie baza reală *se deosebește principial de operă, nefiind decît un fragment dintr-un tot unitar*. Așa se întîmplă cu *literatura*. În schimb, în alte arte, participarea obiectului real, care slujește de fundament ontic întruchipării operei de artă, are un caracter cu mult mai pronunțat — de pildă în pictură, sculptură, dramele reprezentate pe scenă — pînă la a se apropia de un *optimum* în arhitectură. Aici, opera de artă își poate dobîndi, dacă ne e permis s-o formulăm astfel, *expresia deplină și fidelă, întruchiparea* sa esențială în obiectul real, *construit cu mijloace tehnice*, în sensul că există o legătură strînsă între clădirea reală și opera de artă arhitectonică. *Cu toate astea*, nici chiar opera de artă arhitectonică nu poate fi *identificată* cu un obiect real structurat corespunzător, care-i slujește drept bază ontică (așadar cu „construcția“).

Rezultatul acestor considerații introductive privitoare la opera de artă arhitectonică coincide așadar cu presupunerea noastră inițială că opera de artă, indiferent de ce tip ar fi, *nu este* un obiect real în sensul strict al cuvîntului. Nu este nici un obiect autonom pe plan ontic, ci se remarcă printr-un relativism ontic fundamental — ce nu poate fi eliminat din nici un gen de artă — în raport cu actele și atitudinea subiectivă : actele creatoare ale artistului. Pentru a putea totodată elucida raportul operei arhitectonice cu obiectul estetic, cu acel ceva care ni se înfățișează în deplinătatea frumuseților sale estetice *in concreto*, la perceperea estetică a unui anumit obiect real, pe care l-am numit „clădirea“, și de la a cărui per-

cepție sensibilă urmează *să înceapă procesul complex al trăirii estetice*, trebuie să ducem considerațiile noastre cu un pas mai înainte.

§ 2. *Construcția bidimensională a operei arhitectonice*

Poate să pară neverosimil faptul că opera de artă arhitectonică se aseamănă cel mai puțin cu opera picturală sau cu sculptura, și se apropie, mai ales dintr-un punct de vedere[1] de opera muzicală, dar în realitate lucrurile așa stau. Dealtminteri s-a atras atenția asupra acestui lucru nu de puține ori. Bineînțeles nu mă refer la ceea ce s-a subliniat adesea că ar apropia arhitectura de muzică : faptul că în diferite stiluri arhitectonice se manifestă *un ritm specific de linii și forme*. Caractere ritmice pot fi găsite de fapt în *orice* operă de artă, indiferent de tipul acesteia — deopotrivă într-o poezie lirică și într-un tablou, în sculptură sau muzică, sau — în fine — într-o catedrală gotică și într-un palat renascentist[2]. Evident în oricare din aceste cazuri, este vorba de ritm cu un sens ușor modificat : ritmul muzicii este radical diferit de, să zicem, ritmul arcadelor unei galerii. Înrudirea dintre muzică și arhitectură constă în altceva și anume : nici una dintre ele nu este o artă figurativă în sensul strict al acestui cuvînt. Deopotrivă în opera arhitectonică precum și într-o operă muzicală (cel puțin în așa-numita muzică absolută) *nu sîntem obligați să trecem în cadrul percepției dincolo de ceea ce ne este dat concret* (deci într-un caz, dincolo de stratul formațiunilor fonice și sonore, în celălalt caz dincolo de „construcție"), pentru ca pe baza a ceea ce ne este dat în mod concret să făurim un obiect intențional cu totul nou — un obiect

[1] Într-o privință, pentru că există alte importante puncte de vedere din care opera arhitectonică se afla la un pol opus muzicii. Este o problemă la care voi reveni.

[2] După cum se știe îndeosebi Schmarsow s-a ocupat de aceste probleme.

doar *reprezentat* de ceea ce ne este dat în mod concret. Așa se petrec lucrurile în literatură, în pictura figurativă, sau în fine în sculptură. În cazul acestor arte, nu numai că avem de-a face cu *întregul* operei abia pe baza obiectului *nou* imaginar, dar numai pornind de la acest întreg *nou*, putem ajunge la constituirea obiectului *estetic* și ne putem consacra contemplării estetice. În arhitectură, la fel ca în muzică — *și în general în toate artele nonfigurative*, care or mai fi fiind — receptarea *nemijlocită* a ceea ce este dat într-o reprezentare sensibilă, cu structura sa spațială corespunzătoare ne duce direct la opera de artă arhitectonică, respectiv muzicală. În muzică, este de-ajuns să auzi niște sunete concrete (și alte formațiuni fonice) cu o înălțime, timbru, intensitate și durată în timp determinate, așezate într-o anumită ordine sau succesiune în cuprinsul respectivei opere, pentru a ajunge la operă de artă muzicală în deplinătatea ei. În arhitectură, trebuie să i se acorde unei anumite materii o *structură* determinată, mărginită univoc de suprafețe colorate, pentru a se ajunge într-o *reprezentare sensibilă* în mod nemijlocit la *ansamblul* operei, la *deplina* operă de artă arhitectonică. Este suficient ca o clădire să fie văzută în totalitatea sa și pur și simplu *înțeleasă* cu structura și ansamblul ei de calități, ca să ni se arate „domul" sau „palatul" ca o operă de artă arhitectonică. Iar cel care se va deda contemplării și trăirii estetice, va putea ajunge astfel la obiectul *estetic*.

În afară de asta, în *ambele* cazuri, materialul concret structurat este omogen *(de un singur fel)* : în muzică este materialul acustic (sonor), în arhitectură structura materială tridimensională. În legătură cu aceasta, am putea fi tentați să considerăm opera arhitectonică drept un produs cu un singur strat, la fel ca opera muzicală. Ceea ce ar fi neadevărat, întrucît în opera arhitectonică (la fel dealtminteri ca în sculptură) trebuie să deosebim *două* straturi : 1. imaginile vizuale, prin care se arată perceptiv structura spațială a clădirii, 2. structura tridimensională a clădirii (catedrală, teatru, palat etc.) care se arată prin intermediul imaginii. Deosebirea esențială dintre o

operă arhitectonică şi o operă picturală — un tablou — constă în faptul că, în timp ce în pictură avem întotdeauna de-a face numai cu o singură imagine, în opera arhitectonică ele există într-un număr *nelimitat* (în principiu). Nu este vorba de imaginile *concrete* individuale, pe care le deţine orice subiect-contemplator, care receptează respectiva operă, ci de o multitudine de imagini aparţinînd structurii date, pe care o *indică în prealabil* materia structurată. Sau, mai exact exprimat, materia structurată desemnează o multitudine de *scheme* ale imaginilor, care ajung să fie împlinite, concretizate, abia de către subiectul-contemplator. Aceste scheme nu sînt reconstruite cu mijloace „picturale", cum se întîmplă în tablou, prin distribuirea unei anumite cantităţi de pete de culoare pe suprafaţa picturii, ci sînt indicate prin alăturarea anumitor *volume* reale, avînd suprafeţele bine determinate şi care, la rîndul lor, indică posibilităţile unei iluminări adecvate, permiţînd apariţia unor scheme de imagini. Deopotrivă culoarea pereţilor clădirii cît şi felul materialului care absoarbe sau refractă lumina, precum şi structura suprafeţei însăşi (dacă este „netedă" sau „poroasă", lucioasă ca marmora sau ternă ca betonul sau tencuiala aplicată de zidari — toate joacă un rol în ce priveşte posibilitatea luminării din afară şi din interiorul clădirii (operei arhitectonice), şi prin aceasta (laolaltă cu aşezarea pur geometrică a volumelor în spaţiu) indică, toate împreună, o multitudine de imagini vizuale, prin intermediul cărora se arată una şi aceeaşi formă spaţială a clădirii. Dacă, de pildă, am schimba coloritul pereţilor, deşi structura pur spaţială n-ar suferi din această cauză vreo schimbare, ansamblul operei s-ar schimba totuşi în mod vizibil, iar efectele estetic valoroase ar fi şi ele total diferite. În ciuda modificărilor pe care le introduce în imaginile indicate coloratul suprafeţei zidurilor clădirii, modificări ce se înmulţesc în cazul policromiei, într-o operă arhitectonică nu găsim atîtea moduri diferite de a reproduce şi produce imagini ca în pictură ; şi chiar dacă aceste posibilităţi sporesc ca o consecinţă a policromiei, nu trebuie să uităm că ele sînt elemente mai

mult *picturale* decît specific arhitectonice. Adeseori aceste elemente picturale încep să joace un rol prea mare și cînd percepem clădirea ne abat atenția de la structura ei arhitectonică, ba chiar deranjează desfășurarea normală a percepției. În asemenea cazuri, amănuntele picturale devin nu numai un element străin ci intră și în dezacord cu spiritul structurii arhitectonice. Opera arhitectonică se deosebește de cea picturală, între altele, și prin aceea că în aceasta din urmă, care are în alcătuirea sa cel puțin două straturi, *cel al imaginilor* reprezintă factorul constitutiv structural al întregii opere, pe cînd în opera arhitectonică, factorul structural și fenomenal esențial îl reprezintă stratul *obiectual* : forma tridimensională a corpului clădirii și calitățile specifice estetic valoroase [1] create pe baza lui. Într-un tablou, valorile specific „picturale", calitățile estetic valoroase, apar tocmai în stratul imaginilor, sînt legate de culoare și de distribuirea ei pe suprafața picturii. Pe cînd în opera arhitectonică, tot ce aduce lumea imaginilor indicate de către volumul clădirii, și calificarea suprafețelor sale, este în final subordonat parcă unui scop principal și anume : *de a arăta structura volumului masiv al clădirii și jocul specific de dispunere a părților izolate ale acesteia, unele față de celelalte.* Calitățile estetic valoroase, specifice pentru opera arhitectonică, se află în stratul obiectual — în volumul clădirii, cu alcătuirea și dispunerea componentelor într-un mod determinat și care se manifestă prin imagini. Pentru a obține partea obiectuală a operei adică : pentru *a vedea* clădirea cu structura ei proprie, este neapărat necesar să receptăm imaginile indicate în trăsăturile lor principale de către stratul obiectual al operei arhitectonice. Și este incontestabil că aceste imagini au în conținutul lor felurite momente estetic valoroase și mai cu seamă momente *decorative*, care în ansamblul lucrării își desfășoară rolul pozitiv sau negativ. Cu toate astea,

---

[1] Conceptul „calității estetic valoroase" și deosebirea sa față de conceptul „calității estetice a valorii" sînt probleme discutate în studiul *Despre construcția tabloului.*

factorul constitutiv al întregului, axul său, se află nu în imagini, ci în ceea ce se manifestă prin intermediul acestor imagini : în *structura spațială* și calitățile ei estetic valoroase. Calitățile estetic valoroase ale imaginilor constituie deseori *o contribuție* aparte la multitudinea calităților estetic valoroase care se ivesc în stratul obiectual al operei arhitectonice, dar nu trebuie să joace un rol *autonom, suveran* în ansamblul operei și nici să intre în conflict cu funcția principală și specifică a imaginilor — care le justifică prezența în ansamblul clădirii — anume cu funcția de *a da la iveală* sau de *a-i înfățișa* privitorului clădirea însăși, structura ei spațială cu fracționarea sa imanentă. Și aceasta nu din punctul de vedere al vreunei teorii arhitectonice normative, condiționată istoric, ci exclusiv în spiritul unei logici proprii operei de artă. Însușirile suprafețelor zidurilor și modul de dispunere a luminilor trebuie să indice în așa fel imaginile, încît funcția lor principală, aceea de a da la iveală, de a înfățișa structura corporală să se poată exercita cît mai satisfăcător, și totodată imaginile să fie doar receptate, nu și să atragă asupra lor atenția privitorului, devenind tema contemplării. Cele două aspecte sînt strîns legate între ele.

Dacă se pot totuși ivi îndoieli în ce privește deosebirea (pe care am arătat-o aici) dintre opera picturală și cea arhitectonică, ele își au cauza în existența, în ambele domenii ale artei, a unor creații „de trecere“, *de frontieră*. Există tablouri, ba chiar întregi școli picturale, care, avîndu-și parcă obîrșia mai degrabă în spiritul arhitecturii, dau *preponderență* structurii concrete a obiectului reprezentat asupra factorului imaginilor. Pe de altă parte, există opere arhitectonice care pun pe primul plan momentul pictural al ansamblului. Există, dacă ne putem exprima astfel, o pictură arhitectonică și invers — o arhitectură picturală [1] — după cum, în mod

---

[1] Din acest punct de vedere unele argumentări ale lui Wölfflin din cartea lui *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* s-ar cuveni modificate în mod esențial. Mă refer la felul just în care concepe rolul ce-l joacă amănuntele în ansamblul operei.

analog există o sculptură impresionistă, născută din pictura impresionistă, vezi de pildă, opera lui Rodin. Dar existenţa operelor de trecere sau de frontieră nu poate şterge diferenţa cea mai adîncă şi fundamentală între reprezentanţii *marcanţi* ale celor două domenii de artă investigate de noi : între operele al căror nucleu principal provine din valoarea culorii şi a diferitelor ei acorduri şi operele al căror nucleu constă din calităţile estetic valoroase, avînd drept bază o *structură spaţială*. Operele de trecere sau de frontieră sînt doar rezultatul firesc sau consecinţa unei situaţii structurale, care se manifestă în opere aparţinînd ambelor arte, şi anume că atît unele cît şi celelalte sînt produse avînd (cel puţin) două straturi. Iar deosebirea dintre ele decurge dintr-o situaţie pur ontologică, aceea că de fiecare dată *alt* strat constituie componenta constitutivă de bază : în opera picturală imaginea, în opera arhitectonică structura volumului construcţiei.

Cu asta am dobîndit fundamentul teoretic pentru elucidarea relaţiei dintre obiectul real, care constituie baza ontică a unei opere de artă arhitectonice, şi această operă în sine. Obiectul real este subiectul autonom sau purtătorul unei multitudini de proprietăţi şi determinări (de pildă : culori, forme, calităţi tactile, electricitate, temperatură, greutate etc.). Toate proprietăţile acestea sînt *calitativ* univoce şi se manifestă într-o formă aparte, datorită căreia sînt tocmai determinări sau trăsături distinctive ale unuia şi aceluiaşi obiect. Obiectul real este un purtător autonom de proprietăţi şi determinări calitative ce-i sînt imanente şi se manifestă în el cu o absolută unicitate. De aceea, cu toată dependenţa ontică, specifică fiecărei proprietăţi în parte, momentul lor calitativ participă la autonomia ontică a obiectului. În ciuda caracterului multilateral al proprietăţilor sale, obiectul real este, în tot cuprinsul existenţei sale, în interiorul său, un întreg continuu de momente unitare aderente unele de altele (este o totalitate *concretă*). Iar ca

subiect al proprietăţilor sale este constituit de către un moment calitativ specific : natura sa constitutivă.[1]

Un obiect real astfel construit şi existînd în acest fel, înzestrat de arhitect cu însuşiri spaţiale precise şi cu însuşiri speciale ale suprafeţelor sale, constituie baza ontică arhitectonică a unei opere de artă. Ce înseamnă de fapt acest lucru ?

După cum am văzut, opera posedă doi factori constitutivi principali : 1) componenta de bază — forma (structura) „obiectivă" spaţială, înzestrată cu calităţi estetic valoroase de un fel sau altul, 2) o multitudine de imagini (mai exact : de scheme ale imaginilor), prin intermediul cărora apare structura spaţială dacă un privitor le actualizează şi le concretizează în aşa fel încît să aibă în conţinutul lor şi anumite calităţi estetic valoroase şi mai cu seamă momente decorative. Dacă un anumit obiect real (o clădire) urmează să constituie fundamentul ontic al unei opere arhitectonice determinate, atunci printre proprietăţile sale trebuie să se manifeste în primul rînd acea structură spaţială obiectivă, cel puţin cu trăsăturile sale principale, dacă nu absolut identică cu structura (forma) care constituie factorul principal al operei arhitectonice. Această formă spaţială provine la clădirea reală din anumite proprietăţi constructive ale volumelor, care pot fi de două feluri : fie cu totul ascunse în interiorul clădirii şi constituind numai baza logic postulată a structurii spaţiale exterioare, fie *vizibile* la suprafaţa clădirii sau cel puţin putînd fi presupuse din amănuntele exterioare, deşi nu aparţin structurii spaţiale a clădirii. În primul caz, ele însele nu intră în componenţa operei arhitectonice, ci constituie numai *condiţia* reală a întruchipării sale în obiectul real corespunzător ; în al doilea caz, dimpotrivă, reprezintă o componentă a operei însăşi. Cu alte cuvinte : acea structură spaţială despre care este vorba ca fiind componenta esenţială a operei arhitectonice nu este doar

---

[1] Amănunte privitoare la construcţia unui obiect individual autonom conţine studiul meu, *Dispută despre existenţa lumii*, volumul II.

un sistem de dispunere a *suprafețelor*, ci pătrunde într-un fel și în interiorul operei ; opera de artă arhitectonică nu numai că își are baza ontică în obiectul fizic tridimensional, într-o masă (material) compactă, ci *este* ea însăși un sistem de forme ale volumelor compacte și de aceea conține toate acele părți și proprietăți constructive care sînt în mod logic legate cu structura spațială vizibilă din exterior a întregului. Există — dacă putem spune astfel — *o logică* specifică *a volumelor*, a formelor acestora, a distribuirii lor reciproce, a condiționării lor etc. Orice operă de artă arhitectonică este parcă, într-o măsură, rezolvarea unei anumite probleme aparținînd aceleiași logici a volumelor : reprezintă un fel de armătură constructivă, care duce la o structură spațială exterioară determinată. Obiectul real, care reprezintă baza ontică a operei de artă arhitectonice, trebuie să aibă toate acele proprietăți reale, necesare ca armătura constructivă, dimpreună cu forma spațială exterioară care se sprijină pe ea să poată apărea *in concreto* și să poată fi *incorporată durabil* în obiectul real. Este condiția pentru ca opera de artă arhitectonică să nu fie doar gîndită sau imaginată, *să nu rămînă un obiect pur intențional*. Diferitele calități, de care dispune clădirea reală, au importanță pentru opera arhitectonică numai în măsura în care de ele depind momentele estetic valoroase și mai ales cele decorative ale imaginilor (de pildă, proprietățile materialului de construcție : piatra, betonul, fierul, de care depind anumite efecte luminoase, cum ar fi refracția sau dimpotrivă absorbția luminii de către pereții clădirii etc.). Celelalte proprietăți ale clădirii reale sînt total irelevante pentru *înzestrarea calitativă* a operei arhitectonice, cu toate că nu sînt fără importanță pentru *întruchiparea* individuală a acesteia ; dacă ar dispărea, ar pieri totodată și clădirea reală reprezentînd baza ontică a operei arhitectonice. Respectivele proprietăți pot fi de un fel sau altul, în ansamblul fundamentului ontic real sînt însă *interșanjabile :* anumite părți ale clădirii pot fi înlocuite cu altele, asemănătoare, doar cu însușiri ușor diferite, cu condiția ca ansamblul proprietăților constitutive

pentru opera însăşi să nu sufere modificări. Cu alte cuvinte : *una şi aceeaşi* operă arhitectonică ar putea fi în principiu întruchipată în clădiri *diferite*, care ar putea avea o trăinicie diferită, în funcţie de „materialul“ folosit pentru construirea lor, de pildă, după felul de ardere a cărămizilor etc. Din punctul de vedere al purei arhitecturi (al proprietăţilor operei arhitectonice) este cu totul indiferent dacă, de pildă, plafoanele de la al doilea etaj al castelului Wawel din Cracovia sînt *în întregimea* lor din lemn de zadă, aşa cum s-au păstrat vechile plafoane din două săli de la primul etaj, sau dacă — aşa cum se prezintă acum după restaurare — sînt din fierbeton placat cu lemn în aşa fel încît cine n-o ştie, nici n-o observă. Numai dacă această schimbare, pur tehnică, ar fi evidentă în *forma vizibilă* a tavanelor (s-ar străvedea fier-betonul sau ansamblul ar avea o rigiditate străină construcţiilor din lemn) lucrul acesta ar avea importanţă pentru Wawel ca operă de artă arhitectonică. Dacă în schimb cineva, din motive de economie, ar înlocui într-un templu antic coloanele de marmură cu coloane de beton pe care nu le-ar acoperi în nici un fel, atunci din punct de vedere arhitectonic ansamblul ar suferi modificări evidente : suprafeţele mate, poroase, de fierbeton duc la modificări în înfăţişarea exterioară a ansamblului, ceea ce atrage după sine şi apariţia unor momente estetic valoroase negative. Prin urmare, acele calităţi ale clădirii reale care au ce-i drept importanţă pentru durabilitatea sau utilitatea acesteia (de pildă, măsura în care un anumit material de construcţie folosit este un izolator termic) dar a căror schimbare nu antrenează după sine modificări în componentele şi proprietăţile operei de artă arhitectonice însăşi, nu-i aparţin acesteia din urmă, şi-i constituie baza ontică numai dacă existenţa lor în cadrul clădirii reale (care furnizează această bază) ar constitui în specificitatea calităţilor şi individualităţii lor o condiţie indispensabilă pentru *existenţa* clădirii. De aici trebuie dedus postulatul conform căruia toate instalaţiile şi proprietăţile cu utilitate pur practică (cele care nu se îmbină în mod raţional cu con-

strucţia volumelor sale) trebuie fie să rămînă ascunse, deci invizibile la o percepere normală a construcţiei (de pildă cazanele încălzirii centrale), fie să aibă asemenea calităţi, încît ivindu-se în cîmpul vizual al eventualului privitor, să constituie cel puţin o componentă armonioasă a întregului.

Aceasta se referă nu numai la *proprietăţile* clădirii reale ci şi la modul său de existenţă, la realitatea sa. Este o realitate de fapt indispensabilă pentru întruchiparea *individuală* într-un loc şi într-un moment dat a unei anumite opere arhitectonice. Ceea ce înseamnă că opera arhitectonică nu poate fi „întruchipată" sau realizată, să zicem, cu ajutorul filmului stereoscopic, care ar prezenta una şi aceeaşi clădire multilateral : am dobîndi doar o *reprezentare picturală* a unei opere arhitectonice, cum se întîmplă în cinematografie, dar nu o întruchipare a acesteia. Dacă însă am reuşi să producem în spaţiul real, tridimensional, cu ajutorul unor mijloace tehnice (dar fără să folosim corpuri fizice materiale) o iluzie[1] specială a tuturor proprietăţilor şi componentelor unei opere de artă arhitectonice, atunci deşi aceasta nu şi-ar mai avea fundamentul ontic într-o clădire reală, pentru apariţia ei concretă, pentru întruchiparea sa, lucrul acesta n-ar avea nici o importanţă. Bineînţeles, acele mijloace tehnice speciale ar trebui să fie de asemenea natură, încît să-i permită privitorului să vadă clădirea (opera arhitectonică) nu numai de afară ci şi din interior, altminteri iluzia n-ar fi perfectă şi opera dată nu ni s-ar înfăţişa cu *toate* însuşirile ei. Sau, cu alte cuvinte : dacă, de pildă, în condiţiile actualmente existente ale experienţei perceptive nu s-ar schimba nimic, şi totuşi pe o cale teoretică s-ar putea dovedi că o anumită formă a idealismului este adevărată, aşadar, deşi s-ar păstra neschimbate toate datele experienţei de care dispunem astăzi, s-ar dovedi că lumea materială nu are o *existenţă autonomă*, toate operele noastre arhitectonice ar continua să

[1] Dar o iluzie de aşa fel încît să nu ştim nimic despre caracterul ei iluzoriu.

existe, deşi construcţiile reale n-ar fi decît o iluzie. Ceea ce înseamnă că : existenţa reală a fundamentului ontic al operei de artă arhitectonice reprezintă într-adevăr condiţia realizării sale, condiţia ca ea să nu rămînă un obiect *pur* intenţional, ci să fie întruchipată într-un obiect real, dar aceasta nu ţine nici de esenţa şi nici de conţinutul ei. În schimb, ne putem întreba dacă *fenomenul* existenţei anumitor calităţi reale într-o entitate materială temporalo-spaţială precum şi *caracterul fenomenal* al autonomiei ontice trebuie să apară în cîmpul nostru vizual — la o percepţie estetică a operei arhitectonice — sau dacă atunci cînd are loc trăirea estetică sînt excluse. S-ar părea că lucrurile stau în alt fel în ce priveşte momentul fenomenal al individualităţii temporal-spaţiale şi prin asta în ce priveşte includerea obiectului în sistemul lumii reale, şi în alt fel cu caracterul concret al *realităţii*, al autonomiei ontice. Dacă primul moment nu numai că poate să lipsească dar chiar şi lipseşte efectiv în percepţia estetică a operei arhitectonice, fără nici un prejudiciu pentru valoarea estetică a ansamblului operei ca unul din obiectele estetice — de aceasta se leagă problema aşa-numitei izolări a obiectului estetic de mediul înconjurător real, problemă, cum vom vedea, arzătoare în cazul obiectului estetic arhitectonic — dispariţia din cîmpul vizual a momentului fenomenal al realităţii, dacă efectiv s-a produs în cadrul percepţiei estetice, s-ar reflecta *negativ* asupra valorii *estetice* a operei arhitectonice. Înlăturarea fenomenului realităţii (autonomiei ontice) s-ar putea produce doar în sensul că i-ar putea lua locul fenomenul unui *modi existentiae* diferit, prin urmare al eterenomiei ontice, legată strîns de caracterul iluzoriu a ceea ce caracterizează un atare moment ontic. Oare operele arhitectonice n-ar pierde din valoarea lor estetică dacă le-am percepe numai ca produse ale iluziei noastre artistice ? Oare de *valoarea* lor nu ţine şi proprietatea de *a fi*, de a exista independente faţă de existenţa privitorului, faptul că-şi au o existenţă autonomă, chiar dacă această proprietate ar fi iluzorie ? Oare dacă ne-am da seama în mod evident că toate catedralele, toate

clădirile noastre publice etc. au pentru noi același caracter ontic ca arătările din vis, aceasta nu le-ar diminua în mod esențial valoarea ? S-ar părea că, de fapt, lucrurile așa stau. De aici reiese că obiectele estetice arhitectonice se sprijină în cu totul alt mod pe clădirile reale, decît se întîmplă acest lucru cu alte opere de artă [1]. În schimb, fenomenul individualizării temporalo-spațială nu este specific pentru obiectul estetic arhitectonic și nu-i acordă valoare. Fără îndoială, orice operă arhitectonică veritabilă este un obiect individual de un tip deosebit, dar individualitatea sa este *calitativă*, aidoma celei dintr-o operă muzicală. Ea constă în *caracterul irepetabil al calității sintetice a întregului ce nu mai permite să fie diferențiată* și care decurge dintr-o selecție de momente calitative din componența ansamblului. Dacă în baza *unui* proiect, cineva ar construi o sută de clădiri reale, identice în *toate* amănuntele importante pentru operă (de pildă o sută de apartamente de locuit, dar reprezentînd baza unei opere de artă oarecare), n-am afirma că respectivul constructor a creat o sută de opere de artă ci *una singură*, care „a fost executată“ — cum ne exprimăm de obicei în mod destul de inexact — de o sută de ori, așa cum după un portret bun putem face o sută de còpii, dar tablou, în sens de operă de artă, rămîne doar unul singur. Din punct de vedere artistic cele o sută de „reproduceri“ sînt total inutile, iar o sută de locuințe construim din motive utilitare, evitînd, în genere crearea de duplicate artistice. Dealtminteri, din cauza mijloacelor pur tehnice nu reușește construcția a numeroase clădiri perfect identice în ce privește proprietățile constitutive necesare ivirii unei opere de artă. În consecință, noua catedrală din Reims nu mai este „exact“ aceeași cu cea de odinioară, tocmai pentru că unele amănunte au suferit modificări. Prin urmare nu avem posibilitatea ca pe baza percepției con-

[1] Cu aceasta resping și concepția lui Husserl despre trăirea estetică ca o trăire „neutralizată“. Este o atitudine conformă, dealtfel, cu rezultatele analizei trăirii estetice pe care am întreprins-o în cartea mea *Despre cunoașterea operei literare*, §. 24.

strucției noi să concretizăm *aceeași* operă de artă în toate amănuntele sale, pe care ne-o punea la dispoziție vechea catedrală, distrusă de armatele germane în războiul precedent. Dar aceasta este numai *quaestio facti*. În schimb, *idealiter* ar fi posibil să existe numeroase clădiri diferite care să ne prezinte aceeași operă de artă arhitectonică. Dealtminteri, percepția estetică obișnuită (comună) a unei opere de artă arhitectonice nu este nici prea exactă și nici prea corespunzătoare. De aceea, chiar și niște clădiri doar *asemănătoare* ne-ar putea duce în principiu la *același* obiect estetic, dacă n-ar exista oprelіștea *altor* cauze, de natură subiectivă.

Deosebirea dintre clădirea reală și opera de artă arhitectonică este așadar îndreptățită. Cea de-a doua nu constituie — cum ar putea susține careva — *o parte* reală a celei dintîi și nici un ansamblu selectat corespunzător din *însușirile* acesteia. Se poate afirma că o clădire reală, constituind fundamentul operei arhitectonice, și îndeosebi o anumită selecție din proprietățile sale, nu reprezintă decît un prilej pentru subiectul-receptor cu o stare de spirit adecvată să făurească un obiect nou, din anumite puncte de vedere corespunzător proprietăților clădirii reale : opera arhitectonică, respectiv, dacă subiectul-receptor efectuează o percepție estetică, un obiect arhitectonic estetic. Obiectul cel nou, deși în structura sa intențională neautonom, se suprapune peste clădirea reală, parcă o acoperă cu chipul său, ori mai degrabă devine chipul (aspectul) sub care îl acceptăm concret. Doar o analiză teoretică poate să descopere diferența dintre ele și să indice modalitatea lor de existență fundamental deosebită, în ciuda relațiilor lor atît de strînse. Numeroase dacă nu toate afirmațiile referitoare la clădirea reală ar trebui să fie false dacă le-am raporta la opera arhitectonică, fără să modificăm esențial sensul cuvintelor cuprinse în ele. Chiar și atunci cînd o aserțiune atribuie niște însușiri pe care le dețin ambele obiecte și care sînt aproape aceleași, noțiunea avînd rolul de subiect al aserțiunilor diferă, indică un alt obiect decît opera însăși. În al doilea rînd, numeroase însușiri ale clădirii reale nu

aparțin în nici un fel operei de artă arhitectonice. Și invers. Ar avea oare vreun sens să spunem că o operă de artă ca Notre Dame din Paris este uneori umezită pentru că la Paris plouă, sau că printre însușirile ei specifice este și aceea de a-și schimba necontenit volumul datorită schimbărilor de temperatură ? Aceste afirmații, privind clădirea reală, pur și simplu nu se aplică operei de artă. Și invers : opera de artă Notre Dame din Paris se remarcă, de pildă, printr-o deosebită *noblețe a proporțiilor* momentelor decorative spre deosebire, să zicem, de catedrala din Rouen, care pare insuficient de unitară în structura ei artistică, dar toate acestea, deși își au fundamentul real în proprietățile corespunzătoare ale clădirilor reale, nu pot fi atribuite acestor clădiri ca obiecte fizice.

Totuși, nu la orice obiect material real putem trece de la percepția simplă la atitudinea estetică și nu orice trecere de acest fel, chiar și atunci cînd se efectuează, ne poate duce de la „clădire“ la opera de artă arhitectonică. Ca lucrul acesta să se producă, obiectul material trebuie să fie structurat în mod adecvat. După cum nu orice bucată de lut este o sculptură, nici chiar atunci cînd o frămîntă niște mîini de artist (de pildă cînd un sculptor, terminînd lucrul, frămîntă niște resturi de lut ca material pentru ce are să facă ulterior), tot astfel nu orice clădire (de locuit sau cu altă destinație) este *ipso facto* baza ontică a unei opere arhitectonice. Dealtfel, nici măcar nu trebuie să fie o clădire. Un monument, de pildă, un obelisc poate fi o operă de artă arhitectonică, dar fundamentul lui ontic, blocul de marmură cioplit într-un fel anumit, nu este o „clădire“, cu sensul curent al acestui cuvînt. Prin urmare, se pune întrebarea ce fel de proprietăți trebuie să aibă un obiect real material pentru a putea deveni baza ontică a unei opere de artă arhitectonice și totodată baza ontică pentru toate obiectele estetice formate pe temeiul său ?

Am ajuns astfel la o problemă de cea mai mare importanță și totodată deosebit de dificilă, a cărei rezolvare ne-ar putea clarifica esența arhitecturii ca artă. Cele afir-

mate pînă acum, și anume că arhitectura se deosebește de pictură, pentru că opera picturală, remarcîndu-se printr-o structură cu două straturi are ca factor constitutiv *un fel special de reconstrucție a imaginii*, în vreme ce opera arhitectonică, fiind și ea o operă cu două straturi, are ca factor de acest fel nu o imagine ci *structura* unui volum greu, întruchipat pe o bază reală — încă nu definesc exact esența arhitecturii. Întrucît există numeroase structuri spațiale, care se ivesc prin intermediul unor multitudini de imagini și totuși nu sînt opere de artă arhitectonică și nici chiar factorul lor de bază constitutiv. Trebuie așadar să găsim niște momente caracteristice restrictive.

§ 3. *Unitatea constructivă a operei de artă arhitectonice*

Problema este dificilă. Și nu mă aștept ca observațiile pe care am să le ofer să-i dea o rezolvare mulțumitoare. Dar poate că vor fi primii pași în această direcție. În loc să ne ocupăm însă de obiectul real, constituind baza ontică a operei de artă arhitectonice, mai bine să ne concentrăm chiar asupra ei.

Prima observație importantă pare să fie aceea că opera de artă arhitectonică *nu poate fi* niciodată *un conglomerat întîmplător, un amalgam de forme* apărute întîmplător într-un obiect oarecare. Ci în structura sa spațială și în proprietățile sale constructive, care permit distribuirea volumelor și formelor acestora, trebuie să se remarce printr-o unitate *internă și calitativă.* Această opinie este valabilă ca principiu al oricărei arte, orice operă dezagregată în structura ei fiind pe plan artistic un eșec. În ce privește operele arhitectonice trebuie găsite elemente mai exacte, care să scoată la iveală specificul arhitecturii.

Să presupunem de pildă, că am face o grămadă mare din bănci, mese și scaune, aruncate unele peste altele „în neorînduială“ și că le-am lega în așa fel încît să nu

se desfacă ci să reziste un timp diverselor presiuni exterioare. Dacă am avea îndoieli în legătură cu faptul că o grămadă de lucruri disparate și legate strîns pot constitui un obiect, s-ar putea turna pe baza lor o formă din ghips. Am obține *un obiect*, cu o suprafață continuă și unitară, deși foarte complicată ca aspect. Este posibil ca în urma contemplării acestei forme de ghips să putem adopta o atitudine estetică, ba chiar să intrăm în relație cu un obiect intențional de un tip special, care să nu fie lipsit de momente estetic valoroase. S-ar putea oare afirma despre structura spațială a acestei forme de ghips că reprezintă o operă arhitectonică sau măcar un factor constitutiv al acesteia ?

Cu siguranță nu. Și nu numai din cauză că respectiva formă de ghips n-ar avea nici un fel de calități estetic valoroase. Căci, la urma urmei, s-ar putea prea bine întîmpla ca forma spațială creată astfel să fie „haotică", „comică", „grotescă" sau dimpotrivă „ușoară", „grațioasă" etc. Cauza reală stă în altă parte și anume în faptul că această formă ni s-ar înfățișa limpede ca „un conglomerat" de forme nelegate prin nimic între ele, amalgamate la întîmplare sau cu totul de „neînțeles". Ni se pare de „neînțeles" nu numai în sensul (în cazul de față indiferent pentru noi) că n-am ști să spunem ce fel de obiect ar putea avea o formă atît de ciudată, ci prin aceea că diferitele lui părți sau momente nu constituie un întreg spațial, construit *în conformitate cu un principiu compozițional*, un întreg limpede organizat și care să le „cuprindă" pe toate, iar ele să-i poată fi integrate drept *părți componente*. Pentru a fi o operă arhitectonică, forma spațială pe care acea grămadă de obiecte eterogene o încorporează trebuie să fie de așa fel, încît *principiul construcției sale să apară limpede*, să ni se impună *concret* în timpul percepției că diversele sale părți componente *își aparțin*, că *se completează reciproc* — în primul rînd structural și spațial — ba mai mult chiar, că „se invită" reciproc, absența oricăreia dintre ele făcînd posibilă „năruirea" construcției, prăbușirea ei, precum și ivirea unui

hiatus vizibil. Uneori se vorbeşte, cum am mai spus, despre „logica interioară“ a operei arhitectonice. Cuvîntul „logică“ se cere folosit în cazul acesta, deşi înseamnă să abuzăm de sensul lui normal şi să-l utilizăm metaforic. Dar dacă îl folosim totuşi cu toată precauţiunea şi cu sens metaforic, cauza constă neîndoios în aceea că ne dăm seama de caracterul special al acestei *unităţi calitative* interne, al dependenţei diverselor forme legate între ele *într-un singur* produs „logic“.

Cadrul general în care cercetez aici problema face extrem de dificilă determinarea mai exactă a unităţii calitative la care mă refer. Dar analiza diferitelor *stiluri* arhitectonice, operaţiune pe care n-o putem întreprinde aici, ne-ar fi putut oferi în această privinţă numeroase indicaţii preţioase. Întrucît orice stil arhitectonic adevărat se remarcă tocmai prin aceea că fiecare operă ce-i aparţine este construită în baza unei asemenea calităţi formale, caracteristice. Diversele stiluri ne arată totodată că „logica“ operei arhitectonice, a construcţiei sale şi, decurgînd de aici, a aranjamentului diverselor forme spaţiale ale părţilor ei componente poate fi foarte *diferită*. Există *o multitudine de tipuri* de forme elementare şi de aranjamente spaţiale ale acestora, din care se pot clădi întreguri supraordonate, tocmai de aceea omogene şi distingîndu-se printr-o unitate calitativă. Nu este o unitate pur „mecanică“ ci una datorată tocmai acelei „structuri“ calitative care determină selectarea diferitelor motive spaţiale şi le acordă locul corespunzător în ansamblul operei. Diferitele tipuri de „motive“ elementare arhitectonice şi de aranjamente ale acestora — la fel cu „motivele“ muzicale analoage — nu pot fi aşezate într-un singur şir în care să se deosebească — dacă putem spune astfel — numai cantitativ. Şi nici nu permit un aranjament după valoarea lor în care să poată fi supuse unor evaluări estetice după treapta pe care se află. Ele se deosebesc calitativ. De aceea vorbesc mai sus despre o unitate *calitativă* a operei arhitectonice, cu toate că, trebuie s-o recunosc, termenul „calitativ“ lămureşte relativ prea puţin.

Abia acolo unde apare „logica interioară", acea *unitate calitativă* a *structurii spațiale* și a *proprietăților constructive*, putem vorbi despre o operă arhitectonică. Dar nici aceasta nu este de ajuns, chiar dacă am face deocamdată abstracție de faptul că pentru a exista ca *operă de artă* arhitectonică, în acest tot constituit din numeroși factori spațiali trebuie să apară calități estetic valoroase. Mai trebuie, chiar de la început, să ne dăm seama că omogenitatea internă — acea *unitate calitativă* care apare în opera arhitectonică — este de *un tip deosebit*. Și pînă nu vom afla, măcar cu aproximație, în ce constă specificitatea acestui tip de unitate, vom fi foarte departe de a înțelege arhitectura ca pe un gen de artă. Pentru elucidarea problemei sînt necesare unele delimitări între ceea ce este o operă arhitectonică și alte produse care, deși manifestă și ele un caracter unitar și o „logică" interioară a construcției, totuși nu sînt opere „arhitectonice". Ori de cîte ori vorbim despre unitatea calitativă specifică a operei arhitectonice, ne vine în minte structura „organică" a corpurilor vii. Organismele animale (și într-o măsură și plantele) se remarcă și ele în construcția lor internă printr-un anumit fel de omogenitate, printr-o completare „logică" reciprocă a părților, printr-o relativă dependență reciprocă a organelor etc. Dar tocmai gîndul ăsta în arhitectură ne duce la impas. Opera de artă arhitectonică *nu este un produs „organic"* și unitatea sa interioară este diferită de a acestuia, după cum diferite sînt și componentele sale.

Rezolvarea problemei este îngreunată și de împrejurarea că esența generală a organismului n-a fost lămurită pînă acum în mod mulțumitor. De aceea, tot ce vom spune aici în sprijinul afirmațiilor de mai sus, va fi desigur neîndestulător, dar chestiunea se cere discutată, întrucît de nenumărate ori sînt analizate sub acest aspect operele de artă și mai ales cele de arhitectură.

Există mai multe puncte, din perspectiva cărora apare o deosebire importantă între un corp organic și unul anorganic, chiar dacă acesta din urmă dispune de o structură internă unitară ca și aceea a operei arhitectonice.

Prima deosebire constă în aceea că organismul, ca un corp de o factură specială, nu poate fi înţeles fără a lua în considerare numeroasele *funcţii vitale* pe care le îndeplineşte, funcţii *cu o dispunere ierarhică*. Bineînţeles că în arhitectură nu putem vorbi despre *funcţii de acest fel*. Afirmăm într-adevăr uneori că o clădire sau anumite părţi ale ei îndeplinesc o „funcţie" sau alta. Dar atunci ne referim exclusiv la *rolul* sau *destinaţia practică* a diverselor părţi constitutive ale clădirii reale. Acest rol sau această semnificaţie artistică bineînţeles nu sînt funcţii în sensul unor *activităţi* sau procese care au loc într-un organism (a inimii, a rinichilor etc.). Spre deosebire de clădirea reală, în care au loc diverse procese, în opera de artă arhitectonică asemenea procese nu intervin. Ea este din acest punct de vedere *atemporală*. Ceea ce nu este contrazis de împrejurarea că, dintr-un alt punct de vedere, aparţine epocii istorice în care a luat naştere, fiind expresia acesteia — ca atmosferă spirituală şi nevoi practice — şi că dispare, într-o măsură oarecare, odată cu epocile care îi înţeleg structura artistică. Dar aceasta este un nou aspect al operei şi al existenţei sale, cu totul independent de faptul că în *conţinutul* său, *realiter* nu se întîmplă nimic — cum „se întîmplă" de pildă, într-o operă muzicală. Din acest punct de vedere, opera arhitectonică — cum s-a mai subliniat şi altă dată — este o creaţie *pur spaţială*, într-o opoziţie netă cu operele de artă aşa-numite „temporale" (muzica, filmul etc.) şi spre deosebire de organismele vii, legate într-un mod foarte strîns de factorul timp.

Chiar dacă organismul nu este cercetat în funcţiile şi procesele sale, ci numai ca un ansamblu deosebit de părţi şi organe, şi atunci ne izbeşte *ierarhia* existentă între părţile sale şi mai ales — la organismele animale superioare — existenţa unui *organ central* (centri nervoşi şi creierul, respectiv glandele cu secreţie internă). Cu toate interdependenţele existente între diferitele părţi ale organismului, acest organ central, fie de-un fel fie de altul, este în ultimă instanţă un factor *director* în ansamblul organismului. Nimic de acest fel nu se poate

găsi într-o operă arhitectonică. Bineînțeles că există și în cuprinsul acesteia un anumit tip de ierarhie, în sensul că unele părți sau momente ale sale par, din punct de vedere artistic, subordonate sau derivate, iar altele, în ce privește amplasarea părților în ansamblul operei și efectele artistice pe care le provoacă, joacă un rol primordial. De pildă într-o catedrală gotică, nava principală, prin dimensiunile ei, reprezintă componenta cea mai importantă, în jurul căreia se grupează celelalte : navele laterale, presbiteriul etc. La fel și cupola bisericii Sfîntul Petru din Roma, domină tot ansamblul, constituie dominanta clădirii. Existența în opera arhitectonică a unor asemenea componente, unele „principale“ și altele subordonate, nu se poate însă identifica cu rolul sistemului nervos central dintr-un organism animal, cu toate că reprezintă un soi de *analogon* cu ierarhia părților proprie organismului.

Nici din alte puncte de vedere cele două structuri nu pot fi identificate. În organism nu există părți total *delimitate*. În ciuda unor delimitări relative și a unor pereți despărțitori între diversele organe, există o permanentă influență a unora asupra celorlalte și invers. Circuitul sanghin permanent, care transportă atît substanțe nutritive și vivifiante (cum este oxigenul sau diverși hormoni) cît și toxice și ucigătoare (bioxidul de carbon), antrenează o dependență reciprocă a părților organismului, producînd (datorită acțiunii hormonilor) diverse modificări în funcția diferitelor organe, care la rîndul lor își exercită influența asupra funcționării întregului organism. Nimic de acest fel nu se petrece în opera arhitectonică. Părțile ei sînt strict exterioare una față de cealaltă, deseori separate prin pereți despărțitori, așa cum este inima de plămîni, plămînii de aparatul digestiv etc. Și aici intervine un fel de *analogon* cu stările lucrurilor care se petrec în organism, dar și acest *analogon* ascunde în sine o contradicție de bază. Părțile separate ale operei arhitectonice, ivindu-se împreună în cadrul aceluiași ansamblu, *se modifică reciproc calitativ* — și tocmai aceasta naște unitatea calitativă, interioară a operei. Amplasarea a două

volume grele unul lîngă altul și într-o anumită poziție, în cuprinsul aceleiași opere arhitectonice, poate da naștere la un anumit contrast între ele, făcîndu-le să dobîndească noi trăsături fenomenale, relative, care se manifestă sub formă calitativă. Mutarea „acelorași" două volume în spațiu ar avea drept consecință că în forma lor absolută și strict „obiectivă" ar rămîne „aceleași", dar diferitele lor proprietăți relative derivate, care apar în cadrul percepției operei ca niște calități de un tip deosebit, s-ar modifica. Drept urmare a coexistenței unor volume alăturate într-o anumită ordine spațială, într-o operă arhitectonică nu apar numai aceste momente relative, caracterizîndu-i anumite părți, ci se mai ivesc și unele caractere cu totul noi, supraordonate, și care îmbrățișează opera în întregimea ei, cum ar fi : armonia, disarmonie, calm, agitație, echilibru sau dezechilibru, suplețe sau stîngăcie, confuzie sau claritate a construcției. Ele constituie una din manifestările acelui caracter calitativ unitar al operei arhitectonice, la care ne-am referit mai înainte, și totodată suprimă, într-o oarecare măsură, posibilele particularități ale părților operei. Dacă luăm o operă arhitectonică în *totalitatea* momentelor sale calitative supra- și subordonate, cu toată țesătura complicată de calități relative, decurgînd din condiționarea reciprocă a diverselor ei părți, din acest ansamblu nu poate fi eliminat nici un fragment fără a provoca schimbări de anvergură în părțile rămase, chiar dacă acestea n-ar fi lezate în însușirile lor pur *geometrice*. „Influența" reciprocă a părților, determinarea lor calitativă reciprocă mai riguroasă datorită apariției simultane într-un același întreg nici nu certifică inexistența părților separate ale operei (neextrase din întreg și ca atare doar potențiale) și nici nu poate fi *identificată* cu influența unui organ asupra celuilalt în interiorul aceluiași organism, deși, cum am mai semnalat, reprezintă *un analogon* cu ceea ce se petrece în organism. Influența reciprocă a diferitelor organe într-un organism viu nu se limitează doar la apariția unor caractere fenomenale și determinări relative, provocate de o parte în cuprinsul celorlalte. Ea

constă, în primul rînd, în producerea de *schimbări reale* în respectiva parte a organismului : aşa de pildă, se produce o vasodilatare sau o vasoconstricţie după cantitatea de adrenalină din sînge, distribuită de suprarenală ; pereţii vaselor devin mai rigizi sau mai friabili după felul alimentaţiei, după starea generală de îmbătrînire a organismului. Despre atari modificări nu se poate vorbi la o operă arhitectonică pentru că, pur şi simplu în ea nu se întîmplă efectiv nimic.

Toate fenomenele de determinare calitativă reciprocă, de apariţie a unor calităţi derivate şi supraordonate, îmbrăţişînd toată opera etc. sînt, într-o operă arhitectonică, radical *statice*, în opoziţie evidentă cu *influenţa dinamică reciprocă* a părţilor organismului. Putem vorbi despre apariţia unor fenomene dinamice speciale şi despre o expresie dinamică abia atunci cînd avem de-a face nu cu opera arhitectonică propriu-zisă ci cu obiectul estetic, structurat *in concreto* în cadrul relaţiei estetice nemijlocite cu opera arhitectonică, deci cu concretizarea sa estetică. La această problemă am să mai revin.

Mai există însă o diferenţă, dintr-un punct de vedere esenţial, între organismul viu şi opera de artă arhitectonică. *Formele* (structurile) care apar în arhitectură sînt *principial diferite* de acelea care se ivesc în organismele cunoscute nouă pînă în prezent. Întrucît ele sînt concretizări ale unor *produse geometrice regulate abstracte*, care trebuie să fie în aşa fel selectate şi rînduite unele lîngă altele, încît apariţia lor în *volume grele* reale, ca determinări spaţiale ale acestora, să respecte *legile staticii corpurilor grele şi rigide*. O asemenea regularitate a formelor volumelor nu întîlnim în organismele vii : nu geometria cu suprafeţele ei regulate, cu poliedrele şi sferele ei domneşte în lumea organică. Cu toate fenomenele de simetrie care apar în lumea animală, principiul lumii organice este mai degrabă *iregularitatea*, permanentele abateri de la formele geometriei abstracte. De asemenea, deşi se păstrează un anumit tip general (de pildă forma frunzei de stejar sau forma urechii omului), nu numai

„aceleași“ părți ale organismului se deosebesc foarte mult între ele prin formă (la diverși indivizi), dar și părțile similare ale aceluiași organism (să zicem diversele frunze de stejar) se deosebesc între ele în ce privește amănuntele. În arhitectură, atunci cînd apar asemenea asimetrii, ele constituie mai degrabă o excepție, pe care o resimțim ca pe o anomalie, chiar și acolo unde — ca de pildă, deosebirea între două turnuri în arhitectura gotică, sau între capitelurile coloanelor etc. — se ivesc nu în structura generală a volumelor, ci în ornamentația arhitectonică, în sculptura decorativă incorporată ansamblului. Acolo și apar adeseori forme împrumutate din lumea organică, stilizate corespunzător. Dar tocmai în acest caz se vede mai limpede contrastul dintre ceea ce aparține spiritului arhitectonic : concretizarea formelor geometrice, și ceea ce aparține spiritului sculptural, unei arte figurative. Tocmai *schimbările* pe care le suferă formele (structurile) organice[1] folosite în cadrul operei arhitectonice, mărturisesc cel mai limpede că sîntem martorii nu ai unei înrudiri ci a unei opoziții fundamentale între arhitectură și formele strict organice. Se știe, de pildă, că folosirea stîlpilor în arhitectura greacă a marcat inițial introducerea în arhitectură a unei forme organice, a trunchiului de copac. Dar de îndată ce acest lucru s-a petrecut, forma neregulată a trunchiului, preschimbată în coloană, a fost idealizată, adaptată unei forme pur geometrice. Nimeni nu înalță coloane „strîmbe“, așa cum sînt trunchiurile diferiților copaci, și nici cu suprafețe atît de variate și de neregulate, cum sînt în mod normal în realitate. Mai mult, la coloane apar diferite momente decorative care pot fi străine lumii organice, de pildă sînt ornate cu caneluri sau dimpotrivă aparținînd lumii vegetale, dar atunci se ajunge la o idealizare de un tip deosebit, la „o stilizare“ în spirit geometric, fără să mai pomenim despre *ordinea* stabilită a capitelurilor.

Alături de „idealizare“ și de „regularitatea“ formelor, în operele arhitectonice mai apare și fenomenul repetiției

---

[1] A. Riegl a atras atenția asupra acestui lucru.

şi al uniformizării : toate coloanele dintr-un templu doric sînt *aceleaşi* şi totodată plasate la intervale *egale*, conform unor relaţii numerice dinainte stabilite, pe cînd arborii din pădure, chiar şi cînd sînt de aceeaşi specie (să zicem de brad) au trunchiuri diferite, fiecare constituind, din acest punct de vedere, o individualitate unică şi irepetabilă, iar distribuirea lor în pădure este total *întîmplătoare*, netributară nici unui plan *unitar* sau vreunei *reguli* cifric determinate. Aceleaşi deosebiri ne izbesc cînd comparăm *aranjamentul* părţilor operei arhitectonice, de pildă al unei catedrale gotice, cu distribuirea diverselor aparate şi organe în corpul omenesc, cel puţin atunci cînd îl privim macroscopic (dar şi catedrala gotică tot macroscopic o cercetăm, structura microscopică aparţine clădirii *reale*, constituind fundamentul ontic real al operei de artă arhitectonice şi nu opera în sine). Arhitectura pe care o făuresc oamenii este posibilă datorită faptului că aceştia au descoperit geometria euclidiană a corpurilor tridimensionale, ca pe o parte a matematicii elaborată raţional şi totuşi decurgînd pînă la urmă din intuiţia spaţială a formelor [1]. Din acest punct de vedere, nimic nu este mai plin de învăţăminte decît comparaţia dintre operele arhitectonice făurite de oameni şi construcţiile făurite de animale, muşuroiul termitelor şi al furnicilor. Deşi ambele construcţii au un „scop" determinat, sare în ochi : regularitatea, caracterul raţional al planului, simetria etc. ale celor dintîi şi aspectul întîmplător, neregulat, haotic al ultimelor. S-ar putea eventual aduce drept contraargument oraşele noastre cu planul neregulat al străzilor, pieţelor, drumurilor şi multitudinea clădirilor eterogene, comparîndu-le cu „oraşele" furnicilor sau ale termitelor. Este o comparaţie care se impune, dar să nu se uite că este valabilă doar într-o măsură şi anume în privinţa oraşelor care s-au clădit de-a lungul secolelor,

---

[1] Am impresia că Worringer greşeşte afirmînd că „abstracţia" este caracteristică doar *unor* stiluri ale artei, respectiv ale arhitecturii. În arhitectură ea apare pretutindeni, deşi poate nu întotdeauna cu aceeaşi forţă.

în mod întîmplător şi fără o concepţie unitară, ţinîndu-se seama în cadrul dezvoltării lor mai mult de configuraţia naturală a terenului. Acolo unde a existat o concepţie unitară, oraşele s-au înălţat în baza unor planuri, create în spiritul unei gîndiri arhitectonice. Arhitectura modernă tinde către o compoziţie arhitectonică a tuturor spaţiilor din care se compune edificiul, a diverselor interioare, mergînd pînă la proiectarea şi aranjamentul „mobilelor", în aşa fel încît modulele să se asambleze într-un tot gîndit în mod logic. Acelaşi spirit arhitectonic se manifestă în cadrul unor ansambluri de o categorie superioară : străzi, pieţe, aşezări, oraşe sau cartiere ale acestora, cu preocuparea unei compoziţii unitare, la fel ca la un imobil. Cînd geometrizarea raţională — adaptată dealtminteri condiţiilor naturale existente, configuraţiei terenului etc. — lipseşte, apare imediat caracterul neregulat şi întîmplător fie propriu naturii moarte fie subordonat ordinii şi ierarhiei specifice funcţiilor organice. Dar acolo dispare arhitectura şi în mai mare măsură încă posibilităţile ei artistice.

Să nu se presupună că arhitectura ar fi geometrie pură adaptată doar volumelor grele şi rigide. Alegerea formelor geometrice într-o operă arhitectonică este limitată şi de alte considerente, cu un rol important în construcţia acesteia. Pe de-o parte de *destinaţia practică a clădirii*, care constituie fundamentul ontic al respectivei opere de artă arhitectonice, pe de altă parte de *realizarea unui ansamblu artistic*, faptul că „urmează să fie" o operă de artă. În sfîrşit, orice operă arhitectonică este produsul unei psihologii creatoare individuale sau colective. Ca atare ea poartă în mod inevitabil amprenta gustului şi a preferinţelor creatorului (creatorilor), sau şi legat de asta poate conţine *momente exprimînd* psihicul acestuia.

Spre deosebire de alte opere de artă nu există opere arhitectonice care să fie, ca să zicem aşa, opere de artă „pure", nelegate în nici un fel de destinaţia practică a clădirii, urmînd să „servească" unor scopuri anumite. O construcţie este întotdeauna „compusă" fie ca o casă de locuit, fie ca un templu, fie ca o clădire publică (parla-

ment, universitate, bancă, fabrică etc.), iar destinaţia îi determină planul şi distribuţia interioară a încăperilor dar şi dimensiunile : înălţimea, numărul etajelor etc. Toate acestea pretind subordonarea întregului proiect unei „idei“ directoare. Proiectul nu reprezintă decît „desfăşurarea“ acestei idei, structura ei concretă, mai mult sau mai puţin consecventă, unitară, „logică“. Stabilirea şi distribuirea spaţiului interior şi legat de asta a pereţilor de legătură (sau dacă preferă cineva : despărţitori), oferă anumite *posibilităţi* formei exterioare a ansamblului operei : selecţia de concretizări a formelor geometrice, adaptate exigenţelor legilor staticii. Indicarea posibilităţilor nu înseamnă şi fixarea univocă a formei exterioare a construcţiei : întotdeauna rămîne o anumită marjă de libertate în cadrul căreia sînt posibile decizii de un fel sau altul privitoare la soluţia definitivă, care sînt exclusiv la latitudinea artistului. Astfel, destinaţia utilitară a clădirii *modifică* adesea construcţia pur geometrică şi statică a operei : influenţează asupra adaptării acesteia la nevoile impuse de împărţirea interioară, dar nu este decisivă în ce-o priveşte. Aici îşi spune cuvîntul compoziţia artistică, lăsată pe seama voinţei artistului, care doreşte să întruchipeze cutare sau cutare calităţi estetic valoroase — deopotrivă în structura volumelor cît şi în imaginile pe care aceasta le indică.

Libertatea artistului în structurarea planului şi a diferitelor feluri de „secţiuni“, în construcţia interioarelor şi distribuirea volumelor exterioare poate merge fie în direcţia unei „armonizări“ a formelor geometrice cu configurarea interioară, fie spre o independenţă între ele (respectînd exigenţele indispensabile structurii interioare). În acest caz artistul nu numai că introduce nişte volume „nelegate“ de sensul utilitar al clădirii, dar mai mult decît atît, prin intermediul lor face să apară calităţi estetic valoroase în imagini care prin caracterul lor general sau prin calităţile lor particulare sînt străine, sau, mai rău, nearmonizate cu destinaţia practică a construcţiei. Atunci opera este lipsită de o unitate interioară şi nu duce la constituirea unui obiect unitar. Dar lucrurile se pot pe-

trece şi invers. Artistul, păstrîndu-şi întreaga libertate de creaţie, nu numai forma pur geometrică-statică a exteriorului operei „decurge" din construcţia interioară, din sensul utilitar al clădirii şi este condiţionată de selecţia calităţilor estetic valoroase, dar chiar şi aceste calităţi, concretizate în operă, sînt într-o concordanţă armonioasă cu toţi ceilalţi factori ai operei, mai mult chiar, sînt aşa cum o pretinde partea constructiv-geometrică. La fel se petrec lucrurile cu calităţile care exprimă particularităţile psihice ale creatorului : psihicul care se exprimă prin intermediul acestor calităţi (deşi, bineînţeles transcendent în raport cu opera), cît şi calităţile însăşi se adaptează ansamblului, alcătuind laolaltă cu ceilalţi factori un tot armonios şi unitar.

Opera arhitectonică reprezintă întotdeauna *rezultanta* tuturor acestor factori şi considerente, care pot da naştere unui produs cu un grad mai mic sau mai mare de omogenitate şi armonie, sau dimpotrivă pot sta alături mai mult sau mai puţin răzleţite sau chiar să se despartă, ducînd la anumite nonconcordanţe şi la lipsă de armonie. Un singur tip de nonconcordanţe posibile este — ca să mă exprim astfel — exclus în mod automat în practică şi anume : contradicţia dintre legile geometrice şi legile staticii corpurilor grele şi rigide [1]. Şi aceasta din simplul motiv că dacă s-ar încerca să se înalţe o construcţie reală, menţinînd asemenea cazuri de nonconcordanţă ea s-ar prăbuşi. În limitele concordanţei acestor două categorii de legi : cele geometrice şi cele ale staticii corpurilor rigide, sînt posibile diferite soluţii ale problemelor arhitectonice, care duc la diverse tipuri şi modalităţi de relaţii între ceilalţi factori şi momente ale operei arhitectonice. Modul şi gradul în care se pro-

---

[1] Bineînţeles că şi „materialul" de construcţie are aici o importanţă deosebită, întrucît greutatea specifică şi rezistenţa acestuia joacă un rol important. În funcţie de material, dacă este piatră, cărămidă, lemn sau fier-beton şi de însuşirile sale, sînt posibile anumite forme şi moduri de construcţie a operei arhitectonice, deci şi diversele ei valori estetice.

duc aceste relații chiar dacă nu este decisiv în privința existenței operei de artă arhitectonice, în orice caz îi determină valoarea artistică. Cu cît este mai mare dezacordul dintre toți factorii cu atît este *mai mică* valoarea operei arhitectonice. *Idealul* ar fi ca o construcție a unei opere de artă arhitectonice să ofere un ansamblu sau o concordanță superioară a tuturor factorilor proveniți din : cerințele practice ale clădirii, selecția calităților estetic valoroase și calitățile expresive. Cu asta ajungem la miezul problemei : *specificitatea arhitectonică* a unei opere de artă — dacă ne putem exprima astfel — constă nu numai în apariția în cadrul ei a tuturor factorilor pomeniți mai sus, ci în primul rînd în *caracterul unitar al ansamblului* acestora, în *logica interioară* a operei. O operă de artă arhitectonică veritabilă constituie parcă unica rezolvare posibilă a unei ecuații cu un număr precis de necunoscute, în așa fel încît toate amănuntele formelor respectivei opere par să rezulte[1] din aceste necunoscute și din condițiile care le stabilesc relațiile reciproce. Dacă o operă arhitectonică conține amănunte care dovedesc că între diferitele considerente pomenite mai sus lipsește o strictă coordonare, că, de pildă, momentele estetice și mai ales cele decorative sînt nelegate de cele pur geometrice sau geometrico-statice, sau că nu se acordă cu cele privind destinația practică a clădirii, pe fundamentul căreia trebuie să apară respectiva operă de artă, sau, mai mult, dacă în ea apar amănunte dispensabile, nepretinse de ecuațiile cu respectivele lor necunoscute, atunci acea operă este în *arhitectonica sa defectuoasă*, indiferent ce tip de alte valori ar putea să conțină : picturale, tehnico-practice etc. Așa se întîmplă, de pildă, cînd decorația pereților interiori, policromia unei biserici sau a unei capele nu se leagă cu forma ei geometrică într-un tot unitar, nu servește scopului ca această formă să fie dată

---

[1] Să nu se uite că este un „rezultat" calitativ, dacă ne putem exprima astfel, deci care nu se obține printr-un simplu „calcul". De aceea și cînd ne referim la ecuații o facem într-un sens metaforic.

mai clar şi mai exact de imaginile vizuale, ci fie că abate atenţia privitorului de la receptarea formei fie chiar împiedică apariţia limpede a acesteia, aşa cum se întîmplă cu frescele lui Michelangelo din Capela Sixtină. Lucrul acesta se referă şi la anumite trăsături ale decoraţiei sculpturale care joacă un rol atît de important, de pildă în barocul tîrziu, şi a cărei abundenţă şi caracter supraîncărcat face imposibilă prezentarea volumelor cu forma lor geometrică reală. Din punctul de vedere al construcţiei arhitectonice a operei, aici apare un anumit *arbitrar*, poate caracteristic pentru respectivul stil şi constituind eventual unul din factorii expresivi ai operelor făurite în cadrul acestui stil, şi totuşi reprezentînd o perturbare a logicii arhitectonice necesare, o încălcare a domeniului arhitecturii. Dimpotrivă, într-o operă gotică bună, decoraţiunea sculpturală, oricît ar fi de bogată şi de expresivă, este totodată subordonată exigenţelor construcţiei volumelor, logicii ei interne. Nu toate stilurile au respectat această logică arhitectonică internă, nu toate au înţeles rostul *necesităţii interioare* în aranjamentul factorilor mai sus pomeniţi ai ansamblului operei. Dar acest lucru dovedeşte numai că nu toate stilurile arhitectonice au fost cu adevărat arhitectonice în sensul strict al acestui cuvînt, ci că au predominat în ele elemente paraarhitectonice: picturale, sculpturale sau literare. O anumită înnoire care s-a produs în arhitectura europeană a secolului XX provine — dacă nu mă înşel — tocmai din înţelegerea faptului că esenţa operei arhitectonice constă în această logică interioară, în concordanţa tuturor factorilor de care s-a ţinut seama la construcţia ei, precum şi de o ierarhie a unora faţă de ceilalţi. Trebuie reţinut că, în cazul în care într-o operă arhitectonică apar toţi factorii constructivi la care m-am referit, *prioritar este sistemul formelor geometrice în concordanţă cu legile staticii corpurilor grele şi rigide şi cu sensul funcţional al clădirii.* Toţi ceilalţi factori din ansamblul operei constituie momente constructive *derivate, decurgînd* din sistemul formelor geometrice şi sînt *subordonate* exigenţelor acestui sistem, oricît de mare ar fi rolul pe care-l joacă

în *percepţia* estetică a operei. Este *un fapt* care se manifestă în operele arhitectonice „bune", şi totodată un anumit *ideal*, o normă pozitivă a valorii artistice a operelor de acest tip.

Prioritatea factorului *geometrico-static* în opera arhitectonică, în tot ansamblul multilateral al factorilor acesteia, precum şi împrejurarea că acest ansamblu are — la modul ideal — *o necesitate, o logică interioară*, greu de descoperit şi care pretinde invenţia creatoare[1] a arhitectului face ca dintre toate operele de artă cea arhitectonică să fie produsul cel mai *raţional* şi totodată — întrucît conţine momente estetic valoroase şi expresive — un produs care întruchipează expresia factorilor *emoţionali* şi aspiraţia sufletului omenesc. Arhitectura este poate — alături de muzică — arta cea mai *omenească*, tocmai pentru că exprimă tot *plinul sufletului omenesc* şi din cauza *priorităţii* factorului *construcţiei logice* a momentelor calitative şi emoţionale, legate strîns între ele. Ea reflectă omul nu reproducîndu-i *soarta şi conţinutul* trăirilor — cum face literatura, sculptura şi în mare măsură şi pictura — ci într-un mod asemănător cu muzica, *exprimîndu-i structura psihică* de bază şi forţele lui spirituale, atît cele constructivo-raţionale cît şi cele perceptiv estetice. Într-o măsură o fac şi alte arte, literatura, sculptura şi pictura, prin proprietăţile structuralo-compoziţionale şi stilistice ale respectivelor opere. Dar în aceste arte factorul *reproductiv*, factorul lumii reprezentate, care-l reproduce pe om doar printr-o „reprezentare", nu poate fi niciodată cu desăvîrşire înlăturat, întrucît aceasta ar veni în contradicţie cu esenţa respectivelor arte. Înlăturarea totală a funcţiei reprezentării şi a lumii reprezentate are

---

[1] Această logică interioară este greu de descoperit tocmai pentru că nu este logica formelor pure ci a „materiei" — a calităţilor de diverse tipuri. Forma spaţială nu este formă pură, ci o anumită calitate. Este greu de descoperit mai ales înainte de crearea operei — pentru artistul care caută „o rezolvare". Pe cînd opera arhitectonică atunci cînd este gata — adică bine compusă — devine „transparentă" în ce priveşte principiile ei compoziţionale, şi inteligibilă în „logica" ei internă.

loc numai în arhitectură și în muzica absolută. De aceea arhitectura este, alături de muzica pură, absolută, arta cea mai *creatoare*, în opoziție cu literatura, pictura și sculptura, în care factorul reflectării joacă un rol însemnat în tot ceea ce constituie obiectele reprezentate. Spuneam că arhitectura este creatoare, deoarece ea se sprijină pe descoperirea (un fel de invenție artistică) și pe realizarea (întruchiparea) de „forme“ *noi* — adică structuri — și a unor noi *ansambluri calitative*. Noi, deopotrivă în raport cu formele corpurilor rigide existente în natura înconjurătoare cît și cu structurile operelor arhitectonice existente în acea epocă încă dinainte. Împovărată de toate legile care există în lumea corpurilor grele și rigide, ea este totodată expresia conviețuirii omului cu lumea materială, una din modalitățile sale de „a se adapta“ pe lume într-un fel care să-i simplifice cît mai mult existența, cît și o manifestare a supremației sale asupra materiei. Ea este dovada stăpînirii omului asupra materiei, subordonării ei nevoilor sale practice, mărturia că omul este capabil să-i impună formele care convin cel mai mult trebuințelor sale sufletești, care-i satisfac nevoile de frumos și farmec estetic.

§ 4. *Legătura dintre opera arhitectonică și lumea reală*

Discutînd aceste diverse probleme, ne lovim de încă o însușire a operei arhitectonice, care nu apare cu o asemenea intensitate în nici o altă artă și din perspectiva căreia opera arhitectonică se deosebește radical tocmai de aceea dintre arte de care părea să fie cel mai înrudită, mă refer la muzică.

Opera muzicală — cum am dovedit-o în altă parte [1] — reprezintă *o lume perfect închisă în sine*, a cărei construcție nu se leagă prin nimic de lumea reală, și mai ales de cea materială și spațială, în care există. Dimpotrivă,

[1] Vezi și *Opera muzicală*, vol. II din aceste *Studii*.

opera arhitectonică, tocmai pentru că: 1. o dispunere a volumelor grele determinată geometric constituie elementul de bază al structurii sale şi pentru că 2. o clădire reală, avînd o destinaţie practică şi definindu-i mai exact compoziţia, reprezintă baza sa ontică, vădeşte în însăşi *construcţia* sa o legătură strînsă cu spaţiul *real*, în care urmează să apară; aşadar cu acela în care există ***cîmpuri ale gravitaţiei, cîmpuri electromagnetice, cîmpuri luminoase*** etc. Prin urmare cu un spaţiu care nu mai este strict omogen, „ideal", „pur" geometric euclidian. Împreună cu clădirea reală, fundamentul ei ontic, opera arhitectonică trebuie să conţină în construcţia ei „fundamente" adaptate structurii terenului pe care edificiul se înalţă, apoi trebuie să aibă în vedere lumina, posibilă în acel loc, atît pentru a ilumina formele exterioare cît şi pentru iluminatul interioarelor. Ţinînd seama de prezenţa, în apropierea ei, a altor clădiri, cu dimensiuni, forme şi fizionomie artistică determinată, construcţia aceasta poate (ba într-o măsură chiar trebuie [1]) să ia în considerare condiţiile receptării sale estetice în *ambianţa în care se găseşte*. Lucrul acesta nu s-a făcut întotdeauna, mai ales în a doua jumătate a secolului al XIX-lea (secolul decadenţei arhitecturii). De aici imensa cacofonie de stiluri, ba chiar şi de structuri arhitectonice a unor clădiri izolate, de care ne lovim în oraşele contemporane (care au început a fi clădite în secolul trecut). Îmi face impresia că altă dată, cu secole în urmă, se acorda mult mai multă atenţie [2] proiectării, după cum şi arhitectura şi urbanistica mai nouă sînt preocupate să împiedice nepotrivirile dintre clădiri, respectiv dintre operele arhitectonice care vor fi învecinate. La o proiectare corectă, opera arhitectonică ***este configurată dinainte, ca un produs care urmează să apară în cuprinsul lumii reale, alcă-***

---

[1] „Poate" şi „trebuie" vor să spună că, de fapt, opera arhitectonică poate fi proiectată, fără a lua în seamă aceste condiţii, dar că ambianţa neadecvată se va răsfrînge ***negativ*** asupra valorilor ei artistice şi estetice: va fi într-un fel urîţită sau proprietăţile ei funcţionale vor fi stricate.

[2] Spre pildă poate sluji vechea Florenţă.

tuind parcă o componentă a acesteia, deşi în sine nu este strict reală şi strîns legată de un obiect real, structurat în mod adecvat şi care-i constituie fundamentul ontic. Ea constituie ce-i drept un întreg în sine, dar *acest întreg nu este atît de închis şi de izolat* în *mijlocul vieţii reale, ca* de pildă *opera muzicală sau literară.* (Dar pînă şi opera literară are anumite relaţii cu lumea reală datorită lumii reprezentate în cadrul ei, care se află într-o anumită legătură, deşi deloc strînsă, cu lumea reală, ceea ce în muzica pură nu se întîmplă). Abia percepţia estetică, ducînd la constituirea unei concretizări estetice a operei arhitectonice, deci la obiectul estetic, face să apară mai marcat gradul de izolare de lumea reală. Nu putem însă niciodată percepe opera arhitectonică în aşa fel încît să facem total abstracţie de legătura ei cu lumea reală (să trecem cu vederea că respectiva operă are nişte fundaţii, că prin aceste fundaţii este legată de sol etc.). Lucrul acesta va ieşi la iveală mai limpede încă atunci cînd vom opune opera arhitectonică concretizării ei estetice.

Relaţia dintre opera arhitectonică şi lumea reală se manifestă prin încă un amănunt specific, anume că factorul de care trebuie să se ţină seama nu mai este lumea fizică (natura moartă) ci omul viu. Cum am mai semnalat, orice operă arhitectonică ni se arată pe fundamentul unei anumite clădiri, care are o destinaţie reală, utilitară : este un templu, un palat, clădirea parlamentului, un spital etc., dar prin aceasta, datorită *sensului* ei interior special, opera arhitectonică este adaptată funcţiei pe care urmează s-o îndeplinească în existenţa omului. Dacă este lipsită de această funcţie (premeditat), devine pentru noi în mare măsură ininteligibilă. Ar putea avea atunci caracterul unei jucării pur tehnice ; ar fi ca o problemă de rezolvat privind distribuirea volumelor şi a spaţiilor închise (interioare) despre care nimic nu ne-ar da vreo indicaţie : de ce se află într-un loc şi nu în altul. Doar cunoscînd destinaţia clădirii şi a diverselor funcţii pe care urmează să le îndeplinească în viaţa oamenilor — care în respectiva clădire vor locui, sau doar vor veni

s-o viziteze îndeplinind în cadrul ei anumite activități etc. — putem înțelege nu numai sensul distribuirii interioarelor, dar și diferitele amănunte legate de forma volumelor și de selecția factorilor expresivi și a calităților estetic valente. Alta este compoziția artistică a unei biserici și alta a unui spital, alta pentru un transatlantic modern și cu totul alta pentru un palat renascentist. Ceea ce în acesta din urmă ar fi perfect inteligibil și „frumos“, ar fi un nonsens într-un avion modern sau într-un adăpost montan. Opera de artă arhitectonică nu este așadar niciodată o operă de artă pură și se deosebește în această privință de toate celelalte arte în care operele de artă pure sînt posibile.

§ 5. *Opera arhitectonică și opera literară*

Nu putem intra aici în toate amănuntele construcției operei arhitectonice și nici să supunem discuției posibilele variante ale diferiților factori ai structurii sale : de pildă structura spațiilor interioare și distribuirea lor, jocul special al motivelor decorative, ritmul stîlpilor și al spațiilor libere pe care aceștia îi creează, în raport cu construcția exteriorului, cu aranjamentul reciproc al volumelor. Ceea ce am urmărit a fost să facilităm o orientare generală, să arătăm factorii componenți ai operei arhitectonice și ce anume determină specificul naturii sale, diferită de alte opere de artă. Unul din scopurile principale ale acestor considerații doar schițate a fost, să putem opune opera arhitectonică altor tipuri de artă și mai ales operei literare. Din cele ce am afirmat pînă acum despre opera arhitectonică se poate ușor deduce contradicția structurală ce-o desparte de opera literară.

Bineînțeles că deosebiri există multe, dar cea mai evidentă sub raportul deosebirilor structurale este aceea că nici o receptare estetică a vreunui obiect real fizic, psihic sau în sfîrșit psiho-fizic, nu ne poate duce direct la opera de artă literară. Pentru obținerea unei opere de acest fel, trebuie mai întîi creat un obiect intențional de

un cu totul alt tip, depăşind radical tot ce se găseşte în cadrul lumii reale. Lucrurile stau cu totul în altfel cu opera arhitectonică. Pentru a obţine o operă de acest fel, nu numai a o gîndi sau proiecta intenţional ci şi a o întruchipa — trebuie mai întîi cel puţin să restructurezi, dacă nu să construieşti efectiv, un obiect fizic real : o clădire, înzestrată cu calităţi determinate, şi prin aceasta reprezentînd fundamentul ontic real al unei opere de artă arhitectonice. După ce construcţia edificiului respectiv s-a efectuat, *există* un anumit obiect real care ne permite, atunci cînd are loc trăirea estetică, să ajungem de îndată la opera de artă arhitectonică respectivă şi după aceea la obiectul arhitectonic estetic. *Nu există* însă nici un fel de obiect real, care să constituie *pe deplin* fundamentul ontic al unei opere de artă literară, pe care ar fi pur şi simplu de ajuns să-l *percepem* în cadrul trăirii estetice pentru a obţine *eo ipso* o operă de artă literară. E drept că unul din straturile operei literare îl constituie cuvintele şi sunetele cuvintelor care — dacă opera literară ne este dată în una din concretizările ei — au drept fundament ontic un material fonic concret. Chiar dacă acest material fonic n-ar fi el-însuşi real (problemă pe care nu intenţionez s-o dezbat aici), el ar aparţine totuşi lumii reale. Deşi stratul fonetico-lexical poate juca un rol important într-o operă literară, totuşi *acest strat singur* nu constituie opera, mai mult, stratul fonetico-lexical, ca purtător de semnificaţii, depăşeşte materialul pur sonor, ca o componentă a lumii reale. Tot astfel petele de culoare, distribuite pe suprafaţa unei pînze nu formează chiar ele „tabloul“ ca operă de artă picturală, dacă sînt lipsite de funcţia creării unor ansambluri coloristice independente, reunite printr-o calitate armonioasă supraordonată. Ca să existe o operă literară, semnificaţiile actualizate trebuie să creeze sensurile propoziţiunilor, care „îmbrăcate“ în cuvinte (în sunetele cuvintelor) făuresc — datorită intenţionalităţii cuprinse în sensurile lor — celelalte straturi ale operei literare. Doar în cazul în care aceste propoziţiuni au „un sens“. Aici, trebuie să trecem dincolo de toate concretitudinile lumii

reale în cu totul alt fel decît în cazul clădirii şi al operei arhitectonice, pentru a făuri acel aparat specific (formaţiunile lexicale), cu ajutorul căruia abia poate fi proiectată *lumea total nouă*, reprezentată într-o operă literară. Proiectată dar totodată definitiv fixată în construcţia ei schematică şi ivindu-se în numeroase şi felurite concretizări ale operei ca exact aceeaşi. Acest „aparat de proiecţie“ — sistemul sensurilor frazelor — aparţine operei de artă literară ca *o componentă* specifică şi nu numai ca un simplu *mijloc*, şi constituie el însuşi „o existenţă“ ontic relativă, întemeiată pe operaţiunile subiective creatoare de fraze din care provine. El îi acordă operei literare unitatea, fiind totodată baza creatoare a celorlalte straturi şi a tuturor elementelor şi momentelor estetic valoroase pe care le conţine. Toate acestea nu sînt necesare pentru crearea operei arhitectonice, chiar dacă astăzi uneori construcţia este precedată de un „proiect“ însoţit de un „memoriu justificativ“, care reprezintă în mod neîndoios o operă literară. Dar „proiectul“ clădirii [1] nu este în sine îndestulător ca să ia naştere o operă arhitectonică, pentru asta fiind nevoie de cu totul altceva. În cadrul lumii reale trebuie *construit* un anumit *obiect real*, o clădire, care, dată nouă în trăirea estetică, *este de ajuns* pentru ca percepînd-o nemijlocit să obţinem respectiva operă arhitectonică. Drept urmare, opera de artă arhitectonică este mai legată de materialul real al clădirii decît operele altor arte. Iar materialul real hotărăşte limitele a ceea ce poate fi structurat şi întruchipat de o operă arhitectonică, situaţie care în cazul unei opere literare nu există. Poetul este cu mult mai liber în făurirea operelor sale, a ceea ce este reprezentat în ele şi a modului în care este reprezentat, decît cel mai genial arhitect. Un întreg imperiu inaccesibil arhitectului stă larg deschis în faţa fanteziei poetice. În schimb, fundarea operei arhitectonice într-un obiect material real îi asi-

---

[1] Proiectul este în raport cu opera însăşi ceva separat şi nu o componentă a ei.

gură o concretețe și completitudine pe care opera de artă literară n-o poate atinge nici în cea mai completă concretizare a sa. Doar în cazul unei piese de teatru, efectiv reprezentată pe scenă, opera de artă literară se apropie într-o anumită măsură, dar niciodată pe deplin, de concretețea și întruchipările operei de artă arhitectonice. Niciodată pe deplin, pentru că nici decorurile și nici actorii nu pot să întruchipeze tot ce se găsește în lumea reprezentată într-o operă dramatică. Și dacă lucrul acesta este totuși posibil într-o măsură, aceasta se întîmplă pentru că anumite obiecte reale, arătate pe scenă, devin baza ontică a piesei reprezentate după cum m-am străduit s-o arăt în altă parte. Acest fundament ontic real, similar cu opera arhitectonică, trasează limitele posibile a ceea ce poate fi efectiv reprezentat. Și nu orice operă literară — chiar făcînd abstracție de alte însușiri ale ei structurale, care fac lucrul acesta imposibil — este potrivită pentru a fi „reprezentată“ pe scenă. Împrejurarea că baza ontică a unei opere arhitectonice o constituie și poate fi constituită de un obiect real, duce la faptul că o asemenea operă nu este un produs schematic, în sensul operei literare sau picturale. Așadar *nu se poate afirma că schematismul ar aparține specificului oricărei opere de artă în general.* Și din acest punct de vedere arhitectura este mai aproape de lumea reală decît orice altă artă. Dar atunci se pune întrebarea dacă este îndreptățită deosebirea dintre opera arhitectonică și concretizările ei estetice. De aceasta ne vom convinge în continuare.

§ 6. *Opera arhitectonică și concretizarea sa*

Din clipa în care o construcție a fost terminată și prin aceasta proiectul a fost cristalizat cu toate amănuntele sale, opera de artă arhitectonică este ceva singular. În schimb, obiectele estetice de tip arhitectonic făurite pe baza uneia și aceleiași opere de către diverși subiecți-privitori în cadrul unei relații estetice nemijlocite, sînt

numeroase. Se pune întrebarea, de ce ? Şi prin ce anume se deosebesc ele de aceeaşi operă arhitectonică ?

Că există mai *multe* concretizări ale aceleiaşi opere arhitectonice este de înţeles. Întrucît există numeroşi privitori ai aceleiaşi opere şi numeroase feluri de demersuri perceptive, în funcţie de diferite împrejurări interne şi externe. Orice multitudine de percepţii legate între ele, dacă nu fiecare percepţie în parte, atrage după sine ca o consecinţă inevitabilă, indicarea unui corespondent intenţional, a unui obiect intenţional. Dacă dintre toate percepţiile posibile ale unei clădiri le alegem numai pe acelea care se desfăşoară într-un demers estetic şi ca atare îşi însuşesc proprietăţile speciale ale trăirii estetice, corespondentele lor creează un tip special de obiecte intenţionale : un obiect estetic de un tip deosebit.

Dar că (dacă o anumită operă a fost percepută) *trebuie să existe* numeroase concretizări ale aceleiaşi opere arhitectonice şi că aceste obiecte estetice *se deosebesc* din multe puncte de vedere de opera însăşi, este o chestiune care pretinde noi lămuriri. Dacă în ce priveşte alte arte deosebirea dintre opera de artă şi obiectul estetic este întemeiată, în domeniul arhitecturii ea pare inutilă. În cadrul altor arte, în literatură, în muzică chiar şi în pictură, aşa cum am arătat, ne determină să facem această deosebire împrejurarea că opera însăşi este un produs schematic, cu numeroase zone de indeterminare, pe care le înlăturăm în concretizare, precum şi faptul că în opera însăşi (de pildă în cea literară) numeroase componente sînt doar potenţiale, cum ar fi imaginile, calităţile metafizice etc. şi se actualizează în cadrul concretizării. Din ambele puncte de vedere opera arhitectonică se deosebeşte de celelalte arte, părînd *pe deplin* întruchipată şi concretizată, datorită faptului că îşi are baza ontică într-o clădire reală, executată fidel după planurile (proiectul) artistului. Mai există oare vreun temei de a face deosebirea între opera arhitectonică şi obiectele estetice care-i aparţin şi a înmulţi astfel în mod inutil cele existente ?

Să cercetăm lucrurile mai îndeaproape. Poate că există şi alte pricini de apariţie a concretizărilor operei arhi-

tectonice (și a altor opere de artă), asupra cărora nu ne-am îndreptat în mod explicit atenția, pricini care atrag după sine, în mod necesar, o deosebire nu numai ontică dar și calitativă și structurală între opera propriu-zisă și concretizarea ei.

Opera de artă arhitectonică se remarcă, în fapt, printr-o structură care se deosebește în mod esențial de alte opere de artă și face ca anumite moduri de percepere posibile în celelalte arte să fie în cazul ei excluse. De foarte multă vreme se vorbește despre arhitectură ca despre *un produs spațial*, spre deosebire, de pildă, de opera literară sau muzicală, care aparțin artelor așa-zis „temporale". Unul dintre premergătorii lui Lessing precum și Lessing însuși considera drept fundamentală pe terenul artei deosebirea dintre arta spațială și arta temporală. Dar Lessing nu a înțeles sensul real al artei temporale. Începutul înțelegerii îl găsim de abia la Herder. Opera arhitectonică nu este în realitate un produs *exclusiv* spațial, întrucît conține momente care nu sînt în sine spațiale, deși apar pe o bază spațială : sînt diferitele calități estetic valente, calitățile care exprimă baza și structura psihică a creatorului etc. Factorul constitutiv al operei de artă arhitectonice sînt totuși — așa cum am mai spus — produsele geometrico-spațiale. În plus, exprimîndu-ne negativ, opera arhitectonică *nu conține* în sine nimic din fenomenul *timp* și nici din structura temporală sau din multiplicitatea fazelor, caracteristică deopotrivă pentru operele literare cît și pentru cele muzicale. În sfîrșit, ea nu are în sinea ei nici un fel de fenomene de *mișcare*, respectiv de schimbare [1]. Ea este în sine un produs în mod deosebit *imobil* și cu același sens special *static*.

Dar oare teza aceasta nu va întîmpina împotrivirea cititorilor ? Îmi face impresia că dacă cititorul este de

---

[1] Fenomenele de „dinamică" și „mișcare", caracteristice, de pildă, pentru baroc sînt cu totul altceva și nu se exclud reciproc cu absoluta imobilitate (vrăjit în totală nemișcare), caracteristică pentru arhitectură, spre deosebire de muzică și de film.

ajuns de sensibil şi ştie să-şi dea limpede seama de ceea ce se iveşte în cîmpul său vizual la o percepţie a operei arhitectonice, atunci efectiv va încerca — în ciuda tuturor argumentelor şi aparenţelor — să se împotrivească. El va avea într-o măsură dreptate, dar numai într-o măsură, întrucît la ceea ce se referă el nu mai este însăşi opera arhitectonică, ci concretizarea ei. În raport cu *opera* propriu-zisă va greşi, dar va avea dreptate privitor la întregul care îi este dat concret prin contactul cu opera arhitectonică.

Se pune aşadar întrebarea, cum este percepută o operă arhitectonică şi cum trebuie să fie percepută?

Ea este un corp tridimensional, avînd în interiorul său o serie de spaţii goale, structurate şi distribuite într-un fel anumit. Drept urmare, este accesibilă percepţiei din două puncte de vedere diferite : fie *din exteriorul* clădirii, de unde — în principiu — poate fi văzută întotdeauna doar unilateral, dar dacă putem spune astfel, *ca un întreg*, fie *din interior*, și atunci doar în mod excepţional în întregime — anume cînd pe toată suprafaţa sa are o *singură* încăpere. De obicei însă, poate fi văzută cu numai una din *părţile* sale, cu unul din interioare, de unde nu se vede întregul. Dar și fiecare dintre aceste încăperi interioare poate fi văzută din diferite puncte, dar întotdeauna într-un racursiu de perspectivă. Spre deosebire de tablou, care cel puţin în principiu poate fi văzut și perceput *dintr-o dată* în întregimea sa, deși tot din diferite unghiuri de vedere, opera arhitectonică trebuie privită *rînd pe rînd* și din diferite direcţii ; trebuie de asemenea s-o *înconjurăm* dacă este posibil şi dacă, aşa cum se întîmplă cu numeroase „locuinţe" citadine, nu este „lipită" de altele și astfel din două părţi lipsită de o înfăţişare proprie. Umblatul de jur-împrejurul clădirii precum și în interiorul ei face să vedem opera arhitectonică într-un sistem de *imagini schimbătoare și mobile*, noi fiind cei care ne deplasăm, dar în cadrul mişcării și respectiva clădire aparent se mişcă în raport cu noi. În majoritatea cazurilor ne mişcăm în raport cu clădirea fiind obligaţi de diferitele activităţi

ale vieții. Dacă dimpotrivă dorim să privim respectiva clădire ca să ne desfătăm cu frumusețile ei, de obicei *ne oprim* într-un loc anumit, măcar pentru o clipă, avînd convingerea, pe drept sau pe nedrept, că doar într-o stare de imobilitate vom vedea adevăratul chip al acelei opere; mai apoi însă *schimbăm* locul și ne străduim s-o privim din altă direcție, și anume din aceea din care — cum obișnuim să ne exprimăm — o vedem „cel mai bine". Adeseori se întîmplă să privim opera chiar și în timp ce ne schimbăm poziția, și atunci o vedem în mișcare, dezvăluindu-ne parcă înfățișări cu totul inedite, pe care altminteri nu le-am fi văzut și nici nu le-am fi bănuit. În locul unui echilibru pur static, în aranjamentul volumelor *apare o ritmică și dinamică a formelor*. De pildă cel care a înconjurat nava exterioară a catedralei Notre Dame, acela știe cum i se impune ritmul și dinamica specifice sistemelor de arcuri și coloane gotice. Începe un adevărat *joc al formelor* desfășurat în timp, un joc totuși la urma urmei raportat la un sistem unic al volumelor existent simultan în toate elementele sale. Și odată cu el începe jocul special de lumini și de umbre cu care se însoțesc într-o lunecare continuă imaginile și racursiurile datorate perspectivei. Opera își dezvăluie *viața proprie*, deși ea însăși este un sistem de volume imobilizate. O viață atît interioară cît și exterioară. Interioară prin aceea că, din interiorul său tăinuit în lăuntrul volumelor se nasc treptat structurile și proporțiile schimbătoare ale acestor structuri și echilibrul, contraponderea sau preponderența unora față de celelalte, manifestată cînd într-o selecție cînd în alta. Și trecerea de la un ansamblu de volume îngrămădite unele peste altele sau ieșind la iveală unele dindărătul altora, către un alt ansamblu, în care atît componentele cît și situația lor reciprocă se schimbă radical, și iarăși o altă trecere la o nouă selecție de forme și de efecte legate de aceste forme, și tot astfel către mereu alte straturi noi și neașteptate — iată misteriosul și expresivul limbaj al interiorului operei arhitectonice, întruchipat ca prin vrajă în nemișcarea pietrei și totuși viu, care ni se descoperă

în multiple variante, atunci cînd ne străduim să cunoaștem opera arhitectonică nu sub o înfățișare unică și fugară ci multilateral și în profunzime. Dar există și viața „exterioară" a operei arhitectonice. Aceasta constă în receptarea de mereu alte aspecte ale structurii exterioare, în condițiile percepțiilor exterioare, adică de receptare a operei în contact cu toată ambianța sa, aparent constantă și totuși schimbătoare. La răsăritul soarelui, în ceața ușoară a zorilor (cel care a hoinărit prin Paris la această oră știe la ce mă refer), sau în scuarul somnolent al amiezii, în revărsarea razelor orbitoare pe fondul cerului de azur, sau în amurg, în vioriul potolit al lui soare-apune, sau în sfîrșit, într-o neguroasă zi de toamnă sau în întunericul nopții, cînd volumele sale nedeslușite se profilează ca un contur întunecat pe cerul mai deschis la culoare — mereu alte înfățișări ale aceleiași opere, cu modul ei parcă diferit de a reacționa față de lumea înconjurătoare. Iar noi, privind aceeași construcție, o catedrală gotică sau o veche primărie sau un castel cu diversele sale destine și în diferite împrejurări, începem să pătrundem mai adînc și să înțelegem, dincolo de feluritele sale chipuri și comportamente, esența unică, specifică, deosebita personalitate și individualitate a operei de artă. Și mai înțelegem atunci, că ea depășește cu esența ei tainică (întotdeauna și pînă la un anumit grad), tot ce reușim noi să descoperim în ea în relația noastră vremelnică. Totodată ne dăm seama că pentru fiecare dintre noi — receptorii — care trăim în preajma unei asemenea opere, se constituie *o altă concretizare*, strîns legată de modul nostru de a o resimți, de sensibilitatea noastră, de interesele noastre, în sfîrșit de căile vieții noastre, o concretizare pentru care opera însăși reprezintă doar un punct de pornire sau — dacă preferă cineva — un punct terminus niciodată atins pe deplin, o concretizare doar parțial indicată de opera însăși. O influență hotărîtoare asupra acestei concretizări exercită nu numai multitudinea de percepții a operei date, legată de condițiile vieții noastre, ci și întreaga noastră personalitate, modul nostru de a percepe, de a resimți și reac-

ţiona şi în mare măsură destinul nostru nelegat de opera însăşi. Pentru a ajunge la operă, avînd o atitudine pur de cunoaştere, trebuie să ne croim drum prin carnea concretizării, să lepădăm din ea tot ceea ce demersul percepţiei noastre poate să falsifice şi prin diversele chipuri ale operei să răzbim pînă la natura ei neschimbătoare şi extratemporală. Dacă lucrul acesta în practică ne reuşeşte şi în ce măsură, este o problemă în sine, o problemă de o importanţă fundamentală pentru elucidarea întrebărilor privitoare la posibilităţile şi limitele ştiinţei despre arta arhitectonică. Este o problemă care nu exclude, ci dimpotrivă, se bazează pe deosebirea esenţială între opera arhitectonică în sine şi multiplele şi foarte feluritele concretizări estetice. Aşadar, sîntem nevoiţi să întreprindem şi în acest domeniu al artei aceeaşi deosebire pe care am fost siliţi s-o facem şi pe terenul altor arte.

Paris 1928 — Cracovia 1945.

TRĂIREA ESTETICĂ

TRĂIREA ESTETICĂ *

1. Concepţia după care obiectul cunoaşterii, al activităţii practice şi al trăirii estetice ar fi constituit de un acelaşi tip de real nu se poate susţine. Trăirea estetică duce la constituirea unui obiect deosebit — cel estetic — care nu poate fi identificat cu obiectul real a cărui percepere dă primul impuls desfăşurării trăirii estetice şi care de obicei, dacă este o operă de artă creată în acest scop, îndeplineşte un rol de regulator în desfăşurarea acestei trăiri.

2. Orice trăire estetică în deplina ei desfăşurare se săvîrşeşte într-o multitudine de faze care — într-un caz ideal strict orînduite conform unor relaţii motivate lăuntric — se succed ducînd la constituirea şi la receptarea nemijlocită a obiectului estetic [1]. Ea conţine în demersul său felurite trăiri, componente parţiale de diverse tipuri : atît acte cognitive cît şi de structurare creatoare sau dimpotrivă doar de reflectare, precum şi în sfîrşit de natură emoţională. Toate se leagă şi se îmbină în moduri diferite. Trăirea estetică constituie o fază de viaţă foarte activă, în care numai în anumite momente intervine receptarea pasivă.

3. Trăirea estetică debutează atunci cînd pe fundalul unui obiect real (lucruri, procese) perceput sau imaginat apare o calitate deosebită — de obicei o calitate structurală — care „nu-l lasă indiferent" pe subiectul trăirii, ci îi provoacă o stare specială de excitaţie. Este o stare pe

---

* Textul acesta constituie versiunea prescurtată a conferinţei mele, rostită în limba germană la „Al II-lea Congres Internaţional de Estetică de la Paris", în anul 1937 (vezi şi *II-e Congrès International d'Esthétique*, vol. I p. 54). El reprezintă totodată versiunea prescurtată a § 24 din cartea mea : *Despre cunoaşterea operei literare*, care apăruse cu şase luni mai înainte.

[1] În practica vieţii cotidiene, trăirea estetică se poate desfăşura capricios, fără să ducă la constituirea corectă a obiectului estetic. Dar aceasta este o problemă aparţinînd psihologiei.

care o denumim „emoţie estetică prealabilă“ şi care nu are nimic comun cu aşa numita „plăcere“. Bogată în momente felurite, ea se caracterizează în primul rînd printr-o dorinţă — născută din emoţie şi un soi de uimire — de a poseda concret acea calitate producătoare de emoţii, care la început nici nu este surprinsă în mod limpede cu al său *quale*. Emoţia prealabilă provoacă mai întîi o atitudine activă a subiectului în direcţia calităţii care l-a emoţionat, şi prin aceasta pe de-o parte, introduce o nouă fază a trăirii estetice, pe de alta ea însăşi devine centrul de cristalizare al obiectului estetic, receptat în cursul devenirii sale. Totodată, emoţia prealabilă atrage după sine numeroase fenomene consecutive care despart trăirea estetică de trăirile anterioare ale subiectului-receptor, conferindu-i acesteia un caracter deosebit. Şi anume :

a) Se ajunge la o inhibare în desfăşurarea normală a trăirilor şi activităţii subiectului-receptor îndreptate către obiectele lumii reale. Totodată se manifestă o restrîngere specifică a cîmpului conştiinţei sale. Dacă emoţia prealabilă este relativ slabă, atunci inhibarea (la care ne-am referit) trece repede, iar trăirea estetică se întrerupe. Se produce în cazul acesta „o întoarcere“ la procesele vieţii reale înconjurătoare. Dealtminteri „întoarcerea“ survine şi după desfăşurarea deplină a trăirii estetice.

b) Ecoul trăirilor anterioare şi al preocupărilor practice, care persistă în mod normal în fiecare „acum“ concret al omului, apare slăbit sau chiar stins. Drept urmare, trăirea estetică formează un întreg desprins din cursul firesc al vieţii cotidiene şi care abia ulterior se integrează (parcă în mod automat) în totalitatea vieţii noastre.

c) Se produce o schimbare în orientarea de bază a subiectului trăirii : în locul uneia firesc îndreptată către viaţa practică, spre una specific „estetică“. Datorită emoţiei prealabile, credinţa primordială în existenţa lumii reale, inerentă unui comportament firesc, alunecă spre periferia conştiinţei sale, iar interesul subiectului trăirii nu se mai dirijează spre obiectele reale şi stările lor de

fapt, ci spre ceea ce deocamdată este pur calitativ. Nu faptul concret, ci „cum“ şi „ce“, adică produsul pur calitativ este acel ceva la a cărui constituire duce trăirea estetică şi spre a cărui receptare, ca obiect estetic, este orientat subiectul trăirii. Ca urmare a acestei modificări de atitudine, momentul confirmării, cuprins în actul percepţiei obiectului înzestrat cu acea calitate emoţională, suferă „o neutralizare“ în sensul lui Husserl, fără ca prin aceasta să fie neutralizată însăşi trăirea estetică (vezi şi punctul 7).

4. Emoţia estetică prealabilă constituie, şi în fazele ulterioare ale trăirii estetice, baza (resimţită mai slab sau mai intens) dezvoltării acesteia. Faza legată de ea nemijlocit constă în contemplarea concentrată şi activă a calităţii care la început doar ne-a emoţionat. Această calitate nu numai că trece în primul plan al cîmpului nostru vizual („iese în faţă“), ci începe totodată să se delimiteze şi să se deosebească de cîmpul primordial de date perceptive (acum neutralizate) şi să constituie un întreg. Dacă este o calitate autonomă, adică nu necesită nici un fel de întregiri calitative, atunci prin aceasta procesul de constituire se încheie : avem de-a face cu un obiect estetic relativ simplu şi primitiv. Dacă însă întregirile apar ca indispensabile atunci trăirea estetică, în desfăşurarea ei ulterioară, se încarcă de un soi de nelinişte, devine o căutare insistentă a calităţilor apte s-o completeze. Totodată contemplarea acestei calităţi astîmpără pe moment dorinţa de a fi în relaţie cu ea şi se preschimbă chiar într-un fel de desfătare estetică. În mod obişnuit această desfătare stîrneşte curînd o nouă dorinţă de posesiune concretă a calităţilor estetice emoţionale pe care subiectul contemplării fie că le caută la opera de artă dată nemijlocit, fie că şi le proiectează numai imaginar. În urma acestui demers, calităţile se suprapun peste ceea ce este dat nemijlocit şi cu care se contopesc. În cazul în care calităţile găsite nu se îmbină armonios cu calitatea emoţiei prealabile, ci duc la un dezacord, atunci se ajunge la „un răspuns la valoare“ negativ estetic şi emoţional (vezi şi punctul 6). În caz

contrar (eventual pe baza evoluţiei contemplării unei opere de artă), obiectul estetic care ia naştere se structurează tot mai deplin.

5. În acest proces estetic de creare a unui nou întreg calitativ şi de receptare a sa de către subiectul trăirii se desfăşoară o modelare dublă a calităţilor ce se ivesc: a) în structuri categoriale; b) în structura unui ansamblu calitativ polifonic.

ad a) Calităţile receptate concret sînt modelate categorial în sensul că le este adăugat imaginar („eingefühlt") un substrat determinat de ele (îndeosebi „obiectul reprezentat" în opera de artă), care ulterior ajunge la o actualizare în aceste calităţi şi dobîndeşte caracterul unei „realităţi" aparent autonome. Din această cauză, calităţile relevante estetic îmbracă parcă forma categorială a determinării acestor concretitudini aparent existente şi totodată întregul se îmbogăţeşte cu calităţi constitutive noi, care împlinesc concretitudinile imaginare. Ceea ce s-a structurat astfel este ulterior receptat pentru sine de către subiectul trăirii, care nu rămîne impasibil, ci răspunde cu diferite emoţii. Astfel se ajunge la o relaţie emoţională intimă a subiectului trăirii cu concretitudinile reprezentate în obiectul estetic (mai cu seamă cu persoanele reprezentate dimpreună cu destinele lor).

ad b) Atunci cînd subiectului trăirii estetice i se dezvăluie nu o calitate simplă ci mai multe, de obicei acestea nu apar izolate una lîngă alta, ci se organizează într-un întreg coerent. Ceea ce înseamnă că 1. fiecare dintre ele se schimbă calitativ sub influenţa celorlalte calităţi cu care apare împreună; 2. în mod formal aceasta se exprimă în structura „apartenenţei" respectivei calităţi la întregul calitativ (calitatea îşi pierde caracterul de absolută autonomie şi independenţă); 3. modificarea reciprocă a calităţilor împletite între ele duce la apariţia unei calităţi noi („structuri") supraetajate peste stratul material şi cuprinzînd întregul ansamblu; 4. într-un caz anumit se poate ajunge la constituirea, în cadrul calităţilor alcătuind substratul material al structurii, de părţi componente ale întregului, care totuşi nu lezează uni-

tatea ansamblului. Atunci întregul este fracționat și tipul lui formal constituie o structură specifică a obiectului estetic, care depinde de desfășurarea procesului estetic de modelare. Ceea ce înseamnă că : menținîndu-se aceeași multitudine a calităților de bază, structura obiectului estetic se poate alcătui în alt mod, în funcție de desfășurarea procesului estetic de modelare. „Structurarea" diferită a obiectului este o trăsătură specifică a trăirii estetice. Ei îi este subordonată modelarea categorială a „obiectelor reprezentate" în opera de artă și a obiectului estetic el însuși. Constituirea de întreguri calitative structurate și independente constituie ținta finală a fazelor creatoare ale trăirii estetice.

6. În fazele trăirii estetice discutate pînă acum apar elemente de trei feluri : a) emoționale (emoția estetică, desfătarea) ; b) activ-creatoare (crearea obiectului estetic ca întreg structurat calitativ) ; c) pasive, receptoare (receptarea concretă a produselor calitative, constituite). Drept urmare, aceste faze se remarcă printr-o dinamică caracteristică și printr-o neliniște a căutării și a găsirii. Spre deosebire de ele, în ultima sa fază, trăirea estetică ajunge la un fel de satisfacție. Atunci are loc simțirea [1] intențională contemplativă, pătrunsă de emoție a obiectului estetic constituit. Această simțire intențională reprezintă experiența specifică, inițială, a valorii estetice ca atare, deși în cadrul ei nu se ajunge la deplina concretizare a obiectului estetic, care se realizează abia în cunoașterea estetică supraetajată trăirii estetice. Simțirea estetică intențională duce totodată la răspunsul [2] estetic inițial la valoare. Dacă răspunsul este pozitiv, atunci are forma unei recunoașteri emoționale cu care gratificăm

---

[1] Această noțiune (în germană : *intentionales Fühlen*) a fost introdusă de Max Scheler în considerațiile sale referitoare la valorile morale.

[2] Dietrich v. Hildebrand a introdus această noțiune (în germană : *Wertantwort*) în considerațiile sale privind comportamentul moral (*Idee der sittlichen Handlung*, „Jahrbuch f. Philosophie und phenomenologische Forschung", vol. II.).

obiectul estetic ; dacă este negativ constă într-o respingere, o condamnare a unui obiect estetic lipsit de valoare, eşuat. De experienţa estetică a obiectului estetic trebuie deosebită aprecierea valorii sale, care se săvîrşeşte pe baza acestei experienţe într-o atitudine de pură cunoaştere. De amîndouă trebuie deosebită evaluarea valorii artistice a operei de artă.

În unele cazuri, trăirea estetică nu duce la constituirea obiectului estetic ; ceea ce apare atunci nu sînt decît un fel de *disiecta membra*. În acest caz atît experienţa a ceva estetic valoros cît şi răspunsul la valoare lipsesc.

7. În această ultimă fază a trăirii estetice este conţinut un moment deosebit, datorită căruia ea nu trebuie aşezată printre cele „neutralizate“ sau pur şi simplu „neutre“. E vorba anume de un moment de confirmare, care priveşte obiectul estetic gata constituit : acesta este recunoscut drept ceva existînd într-un mod propriu. Dimpreună cu el mai apar în trăirea estetică şi alte momente „tetice“ (ce îndeplinesc funcţia de confirmare), care se referă la concretitudinile eventual reprezentate în cadrul obiectului estetic şi le plasează în lumea reprezentată, *quasi*-reală.

Dar aşa cum nu orice obiect estetic trebuie să cuprindă în sinea lui concretitudini reprezentate, tot astfel aceste momente de confirmare nu-i sînt neapărat necesare trăirii estetice, în vreme ce momentul de recunoaştere, care se referă la întregul obiect estetic, este esenţial pentru această trăire. Dacă lipseşte, înseamnă că lipseşte totodată şi obiectul estetic.

CONSIDERAŢII DESPRE JUDECATA DE VALOARE ESTETICĂ *

1. Doresc să dezbat aci două probleme : a) În ce constă esenţa judecăţii de valoare estetică şi b) cît este de în-

---

* Conferinţă rostită la simpozionul de estetică organizat de „Congresul de Filozofie de la Veneţia“, în anul 1958. Publicată în limba germană în „Rivista di Estetica“, A. 3, 1958, pp. 414—423.

dreptăţit relativismul estetic subiectiv. La prima vedere, între aceste două probleme ar părea să nu existe nici o legătură. De fapt, se poate demonstra că relativismul estetic subiectiv se însoţeşte de obicei cu o interpretare greşită sau cel puţin unilaterală a judecăţii de valoare estetice.

2. Fără îndoială emitem judecăţi în care anumitor obiecte, şi mai ales obiecte de artă, le atribuim calificative care le evaluează, ca de pildă „frumos", „urît" etc. Dacă sînt într-adevăr judecăţi *sensu stricto*, atunci se deosebesc de altele, pur teoretice, doar prin conţinutul lor şi ca atare nu constituie judecăţi de un fel deosebit. Ele sînt poate totuşi absolut necesare, atît spre a ne putea da noi înşine seama cu ce venim în contact de fapt în cadrul trăirii estetice, precum şi spre a ne putea înţelege cu alţii referitor la rezultatul evaluării noastre efectuate asupra respectivului obiect. Ar fi totuşi greşit să vedem într-o asemenea judecată — aşadar într-un act *par excellence* de natură intelectuală — „o apreciere" sau mai bine zis „o evaluare" a unui obiect estetic. Întrucît evaluarea nu se produce în judecată, ci în cadrul ei culminează, e suficient să fie precizată şi formulată conceptual. Evaluarea are loc într-una din fazele finale ale trăirii estetice, care conţine numeroase şi felurite momente, şi din această cauză depăşeşte cu mult domeniul raţionamentului pur intelectual. Ea însăşi rămîne însă într-o relaţie nemijlocită cu fazele trăirii estetice ce-o preced, în care se efectuează de fapt experienţa estetică şi se constituie obiectul estetic. Este parcă o concluzie a acestei experienţe şi o reacţie primordială, originară a subiectului care percepe, faţă de ceea ce s-a structurat şi ni s-a dezvăluit în trăirea estetică. Evaluarea nu trebuie desprinsă de acest fundament dacă urmează să se efectueze în mod serios şi să-şi exercite funcţia specifică şi de neînlocuit.

Ne vom ocupa ulterior cu explicarea mai amănunţită a evaluării estetice. Pentru început, trebuie să subliniem că judecata de valoare — ca operaţie specială şi ca produs

al ei structurat și precizat lexical — spre deosebire de evaluarea estetică — poate fi desprinsă de trăirea estetică și mai ales de experiența estetică și rezultatele acesteia și, ca un act pur intelectual, poate fi emisă „orb". Așa procedează uneori „criticii" care utilizează o serie întreagă de criterii învățate, cu ajutorul cărora se orientează cu privire la valoarea unei opere — adesea inaccesibile lor și apoi emit, în deplină liniște, o judecată calificativă, fără măcar să bănuie înfățișarea specifică a operei, respectiv a obiectului estetic înălțat pe fundamentul ei. Judecățile de valoare emise astfel pot fi juste — mai degrabă întîmplător decît printr-o *dignitas* proprie — dar destul de des se întîmplă să fie false. Cel ce nu cunoaște experiența estetică și dezvăluirea prin mijlocirea ei a unei valori estetice concrete, cel care nu o ia în seamă sau nu înțelege în ce constă funcția proprie trăirii estetice, cel care își concentrează atenția doar asupra judecăților privind obiecte valoroase estetic și ține seama numai de ele, acela este deosebit de vulnerabil în fața argumentelor relativismului subiectiv și deseori se simte în fața lui fără apărare. Deoarece judecățile de valoare desprinse de experiența estetică sînt lipsite de o fundamentare corespunzătoare. Ideea relativității nu le refuză într-atît valoarea de adevăr, cît încearcă să arate motivul pentru care, deși nefundate și de fapt (după opinia relativiștilor) false, pot fi totuși socotite, în mod greșit, drept adevărate.

3. *De gustibus non est disputandum* este concluzia scepticismului estetic, decurgînd din relativismul estetic. Acesta din urmă oferă argumente explicative în favoarea faptului că sînt inutile discuțiile în contradictoriu în privința a ceea ce îți place. De fapt există două argumente de acest fel : a) Aceeași operă (aceeași catedrală) o dată ne apare ca frumoasă și așa este apreciată, pe cînd altă dată este apreciată ca urîtă. N-are nici un fel de importanță — în cazul acesta — dacă așa i se pare aceleiași persoane sau unor persoane diferite. b) Ceva de

felul unei catedrale sau al unui tablou nu poate fi nici frumos nici urît. Întrucît acestea sînt obiecte fizice (lucruri) și printre proprietățile lor nu există nimic care să fie „frumos" sau „urît"[1]. E drept că respectivele obiecte ni se par uneori frumoase sau urîte, dar nu-i vorba decît de o simplă *aparență*. Faptul că se ajunge la asemenea *experiență* este fundamentat de proprietățile trăirii și de capacitatea perceptivă a privitorului. Și cum acesta se schimbă de la caz la caz, și judecata de valoare este de fiecare dată alta.

4. Această argumentare însă nu rezistă la critică și se bazează pe presupuneri greșite. Și anume :

a) Din faptul că un anumit obiect bine determinat este apreciat odată drept frumos și altă dată drept urît, sau chiar apare în mod concret astfel, nu decurge că ar fi într-adevăr urît. Nu înseamnă deloc că am greșit nu prima dată, ci a doua oară. Și ar putea să se întîmple tocmai dimpotrivă. În această argumentare se pornește de la presupunerea că, în ambele cazuri, obiectul apreciat *a rămas același*, că numai aprecierea a variat. Ceea ce nu este deloc sigur și ar trebui dovedit în fiecare caz în parte. S-ar fi putut întîmpla să se fi schimbat între timp, sau să i se fi arătat privitorului cu alte proprietăți, relevante pentru frumusețea operei. Întrucît ceva ca „frumosul" pare să fie o calificare a unui obiect derivată din alte proprietăți. Receptarea unei opere de artă — fie ea o operă literară, muzicală sau picturală — este întotdeauna parțială. Opera este sesizată doar cu o parte din însușirile ei. În cazul acesta deosebirile în evaluare nu trebuie să decurgă din deosebirile comportamentului subiectiv al privitorului. Mai tîrziu voi indica și alte motive ale deosebirilor posibile de apreciere ale obiectelor estetice.

b) Dacă operele de artă ar fi într-adevăr ceva de tipul obiectelor fizice, ar fi cu totul firesc să nu li se

---

[1] Argumentarea, evident, nu se referă la opera de artă literară, de obicei socotită (în mod greșit) drept ceva psihic. Dar și atunci se afirmă de pe pozițiile scepticismului estetic, că printre proprietățile psihice nu există nimic de genul : „frumosului".

poată atribui cu deplină îndreptăţire nici un fel de valoare estetică. Şi anume din motive pur ontice, întrucît tot ce este fizic nu poate avea decît însuşiri „fizice". Dar şi din cauze epistemologice, fiind socotit obiect fizic numai acela care ne este dat printr-o experienţă senzorială *cu totul neutră* pe plan emoţional. Deoarece din punct de vedere epistemologic se consideră că numai o percepţie sensibilă, neutră, constituie baza experienţei necesare în vederea receptării unui obiect fizic şi a proprietăţilor sale. Ulterior acest principiu este extins — fără să se bage de seamă — asupra tuturor obiectelor exterioare, ceea ce încetează să mai fie corect.

În cazul nostru se cuvine pus la îndoială faptul că operele de artă sînt obiecte fizice sau psihice, cît şi faptul că ne pot fi date în acte de experienţă senzorială sensibilă neutre din punct de vedere valoric, deşi este neîndoielnc că pentru subiectul care le receptează sînt obiecte deosebite, exterioare lui. Lucrul acesta este şi mai îndoielnic cînd e vorba de obiecte estetice şi de modul de a fi receptate. În mai multe studii ample printre care şi în cartea mea *Das literarische Kunstwerk* (1931), am încercat să arăt că operele de artă (tablourile, sculpturile, operele arhitectonice, muzicale, poetice) sînt creaţii intenţionale de un tip special, care, ce-i drept, pretind o bază ontică şi o găsesc în obiecte fizice adecvate acestui scop. Cu proprietăţile lor specifice însă, ele depăşesc cu mult trăsăturile respectivelor obiecte. Ele sînt totodată produse schematice care, din diferite puncte de vedere, conţin zone de indeterminare precum şi momente doar *potenţiale*. Aceste produse schematice constituie numai puncte de pornire pentru săvîrşirea unei trăiri estetice, în care sînt concretizate şi actualizate. Unele din zonele lor de indeterminare sînt în aceste situaţii întregite (umplute) şi înlăturate, iar unele din momentele lor potenţiale sînt actualizate. În procesul acesta, deseori foarte complicat, se ajunge la constituirea obiectului estetic, care este totodată un produs intenţional, deşi *cum fundamento in re*, şi abia el reprezintă obiectul evaluării estetice. Nefiind nici fizic, nici psihic, nimic nu-l împie-

dică să poarte momente extrafizice, respectiv extrapsihice, şi prin urmare să poată fi „frumos" sau „urît".

Totodată se iveşte posibilitatea ca una şi aceeaşi operă de artă să fie concretizată în diferite cazuri în moduri diferite, şi se mai poate întîmpla ca de fiecare dată un alt grupaj al zonelor sale de indeterminare să fie înlăturat şi alte momente potenţiale să fie parţial actualizate. Drept urmare, la contemplarea unuia şi aceluiaşi obiect de artă se pot constitui diferite obiecte estetice, purtătoare a diferite calităţi valorice[1], şi ca atare li se pot atribui *în mod îndreptăţit* valori diferite. Ba chiar trebuie să se aibă în vedere că acesta este cazul normal.

Se dovedeşte aşadar din nou, că din deosebirile evaluărilor şi drept consecinţă a dezacordului în judecăţile de evaluare estetică privind unul şi acelaşi obiect de artă nu trebuie neapărat să reiasă că una dintre ele, şi cu atît mai mult toate, ar fi false. În principiu ambele pot să fie adevărate sau eronate.

Ajungînd aci, încă nu putem afirma nimic decisiv cu privire la adevărul judecăţii de valoare estetică. Dar ni se deschide în faţă posibilitatea, ca în ciuda deosebirilor de apreciere, să existe o strînsă relaţie între valoarea obiectului estetic şi sensul evaluării. Această relaţie poate să certifice valabilitatea evaluării, în vreme ce, de pe poziţia relativismului şi a scepticismului estetic s-ar fi putut părea că asemenea relaţie neexistînd, pentru fiecare obiect estetic s-ar putea ajunge la orice evaluare cu totul arbitrară. Atunci cînd se compară judecata de valoare cu obiectul fizic corespunzător, care constituie baza ontică a respectivului obiect de artă, nu se poate constata bineînţeles nimic altceva decît subordonarea intenţională signitivă a sensului judecăţii faţă de ceva în care această judecată nu-şi poate afla o împlinire mulţumitoare. Întrucît între ele nu există o legătură mai

[1] Pe tema calităţilor estetic valoroase, a calităţilor estetice ale valorilor şi a relaţiilor dintre ele care intervin în obiectul estetic, am ţinut o alocuţiune la „Al III-lea Congres Internaţional de Estetică de la Veneţia", în anul 1956.

apropiată, aptă să justifice acea evaluare. Nici nu se cuvin alăturate anumite obiecte fizice de judecățile estetice de valoare. Pentru a găsi acel ceva la care se referă judecata, trebuie să se ajungă la experiența estetică corespunzătoare, și îndeosebi la acea fază a ei în care, pe de-o parte se ajunge la dezvăluirea obiectului valoros estetic și pe de altă parte se efectuează nemijlocit evaluarea obiectului, care își extrage fundamentarea concretă din datele cuprinse în el nemijlocit.

5. La „Al II-lea Congres Internațional de Estetică de la Paris“, în 1937, am prezentat concluziile principale ale analizei trăirii estetice și nu le mai pot repeta aci. Mă voi mărgini să reamintesc că trăirea se desfășoară în mai multe faze succesive, care conțin elemente felurite de natură perceptivă ca și creatoare. Ele duc nu numai la înțelegerea obiectului dar și — în mod necesar — la trezirea anumitor dorințe și la satisfacerea acestora, precum și la diferite acte emoționale împletite cu trăirea. În desfășurarea ei se constituie în mod diferit — în funcție de întîmplare și de reușita trăirii estetice depline — obiectul estetic înzestrat cu calități valoroase estetic. Deîndată ce s-a constituit, trăirea estetică ajunge în faza ei culminantă, în care se săvîrșește nu numai „resimțirea“ acestor calități, dar și o reacție *emoțională* specială a subiectului trăirii față de calitățile valoroase estetic, aduse la o prezență concretă în sine, și față de calitățile valorilor estetice „fundate“ în ele. Este așa-numitul „răspuns la valoare“, cum se exprimă fenomenologii, în care respectivului obiect valoros i se acordă recunoaștere și admirație. În acest „răspuns“ se săvîrșește tocmai ceea ce se cuvine să fie denumit evaluare estetică. Expresia ei pur exterioară și forma (matricea) intelectuală, a acelui ceva la care tocmai răspunde, este judecata de valoare estetică intelectuală.

6. De obicei — și lucrul acesta îl comite și relativismul estetic — relația dintre aprecierea estetică (deci dintre evaluarea nemijlocită și judecata de valoare) și obiectul evaluat este concepută ca o relație cauzală. Dacă într-un anumit caz se constată că aprecierea este condi-

ţionată cauzal de obiect, asta constituie un argument în favoarea aşa-numitei „obiectivităţi“ a aprecierii. În schimb, dacă aprecierea este cauzal independentă de obiect, fiind doar consecinţa legităţilor care dirijează existenţa subiectului valorizator, faptul este interpretat drept argument în favoarea aşa-numitei „subiectivităţi“ a evaluării, aşadar a caracterului ei eronat. În realitate, este greşit modul de a pune problema. Chestiunile privind judecăţile de valoare sau în genere evaluările nu se pot rezolva printr-o analiză cauzală. Ele pretind o analiză a semnificaţiilor şi o cercetare a relaţiilor motivate de sens. Bineînţeles că la fel stau lucrurile în privinţa evaluării obiectului estetic. Trebuie căutate aici relaţiile de sens esenţiale între sensul evaluării (răspunsul la valoare) şi obiectul supus evaluării, mai ales a calităţii valorilor estetice ivite în obiectul estetic. O analiză aprofundată a problemelor legate de aceasta nu poate fi efectuată aici. Trebuie totuşi să atrag atenţia asupra următoarei chestiuni :

Orice valorificare estetică include diferite componente : a) Momentele sesizării constînd în perceperea şi înţelegerea respectivului obiect cu structura şi calităţile valorii sale. Aceste momente reprezintă fundamentul evaluării. b) Momentele emoţionale ale contactului nemijlocit cu calităţile vizibile ale valorii, momente care permit să fie resimţită însăşi calitatea valorii cît şi dimensiunile ei (acel *dignitas*). c) Sensul răspunsului adecvat la valoare, cu ajutorul căruia (sau în care) este „apreciat“ obiectul cu valoarea sa. Acest sens decurge din momentele a) şi b). În unele cazuri aceste momente se deosebesc mult între ele, deşi îşi corespund în raport cu desfăşurarea fazelor premergătoare ale trăirii estetice şi cu înzestrarea obiectului estetic, constituit în cursul trăirii. Izbitor este faptul că răspunsul la valoare poate fi foarte diferit. Nu întotdeauna se manifestă pur şi simplu admiraţia şi recunoaşterea sau dezgustul şi respingerea (osîndirea). Chiar şi admiraţia poate să se manifeste sub diverse înfăţişări. Poate duce la încîntare şi extaz sau să se preschimbe în-

tr-o delectare şi contemplare a calităţilor valorii. Poate fi furtunoasă şi entuziasmată sau se poate desfăşura relativ în linişte, şi cu oarecare răceală. Poate fi legată cu un soi de uimire, privind măreţia şi profunzimea respectivei opere, şi se poate încheia cu un simţămînt special de supunere umilită. Dar poate fi vorba şi despre o plăcere plină de voie bună sau de un calm însoţit de mulţumire datorată prezenţei anumitor calităţi pe care le-am gustat privindu-le. Şi tot astfel se petrec lucrurile cu modalităţile de comportament negative faţă de calităţile valorilor care apar în obiect. Întotdeauna se poate descoperi o acomodare motivată de sens între modul în care se manifestă recunoaşterea faţă de obiectul valoros şi calitatea valorii date. Faţă de ceea ce este într-adevăr frumos şi extraordinar prin profunzimea sa reacţionăm cu admiraţie şi uimire şi cu o dragoste specială, faţă de ceea ce este plăcut cu încîntare; faţă de ce e urît cu silă şi repulsie; faţă de ceea ce e plicticos cu rea voinţă etc. Întotdeauna există un comportament motivat de sens, chiar logic, faţă de ceea ce este văzut şi resimţit[1]. Şi abia pe baza acestui răspuns nemijlocit la valoare, se emite o judecată în care — corespunzător cu sensul răspunsului la valoare — i se atribuie unui obiect o valoare sau alta. Legătura logică între răspunsul la valoare şi calitatea valorii este atît de strînsă şi de evidentă, încît în cazul respectiv — adică la apariţia concretă, fenomenală, a unei valori precis determinate — ar fi ilogic şi anapoda să reacţionăm cu un răspuns la valoare nepotrivit şi o apreciere greşită. Ba devine chiar îndoielnic că ar fi posibil un răspuns la valoare atît de absurd, cînd este realmente dată o calitate a valorii estetice.

Omiţînd cazurile patologice, în ciuda existenţei relaţiilor logice amintite, nu orice calitate a valorii estetice

---

[1] Ceea ce nu exclude posibilitatea existenţei unor cazuri patologice, după cum un raţionament logic şi motivat teoretic nu exclude posibilitatea comiterii de greşeli. Dar aceste greşeli posibile nu prejudiciază întru nimic corectitudinea comportamentelor noastre raţionale.

este în aceeaşi măsură originară şi adecvată şi nu oricare se manifestă în împrejurări nestingheritoare de natură subiectivă ori obiectivă. Prin urmare, în anumite cazuri se cuvine pusă întrebarea dacă este efectiv valabil răspunsul la valoare emis. Trebuie găsite mijloacele necesare pentru a confrunta răspunsul la valoare cu calităţile valorii estetice, şi a verifica dacă şi cît este el de întemeiat, aşadar a confirma sau a infirma aprecierea finală.

7. În situaţia pomenită însă se mai ivesc şi alte probleme privind valabilitatea aprecierii. Se pune mai întîi întrebarea dacă constituirea unui anumit obiect estetic pe fundamentul unei opere de artă determinate se săvîrşeşte la întîmplare şi independent de opera de artă, sau dacă se realizează, or poate să se realizeze, în conformitate cu liniile directoare oferite de calificările operei de artă. Nu încape nici o îndoială că împrejurări lăturalnice şi întîmplătoare pot influenţa constituirea foarte diferită a obiectului estetic. Dar trecînd peste împrejurările nefavorabile, posibile practic oricînd, să ne întrebăm numai, cînd şi în ce măsură este posibilă constituirea obiectului estetic în conformitate cu indicaţiile furnizate de opera de artă. Condiţia este ca trăirea estetică să se producă în timpul receptării permanente şi, pe cît este cu putinţă, adecvate a respectivei opere, deşi obiectul estetic depăşeşte şi trebuie să depăşească ceea ce se găseşte şi este receptat în opera de artă, deoarece în trăirea estetică are loc concretizarea deja pomenită a operei. Şi atît la receptarea (reconstruirea) operei, cît şi la trecerea dincolo de ceea ce a fost receptat, se ridică probleme ale „valabilităţii" constituirii obiectului estetic. Această problemă nu o putem nici formula cu toate detaliile şi nici rezolva aici. Am dori însă ca, în ce priveşte depăşirea de către obiectul estetic a limitelor operei de artă, să atragem atenţia asupra unei chestiuni de bază.

Orice operă de artă, ca un produs schematic, indică anumite posibilităţi de completare şi înlăturare a zonelor de indeterminare, de actualizare a momentelor sale pur potenţiale. Indică, ce-i drept, dar în primul rînd fără să

limiteze posibilitățile, în al doilea rînd fără să-i impună receptorului o modalitate anumită de împlinire în cadrul întregirilor posibile, deși — în funcție de operă — sugestia poate fi mai mult sau mai puțin activă. Așadar, în fiecare caz în parte, se pune în mod legitim întrebarea dacă respectiva concretizare s-a efectuat în așa fel încît, obiectul estetic constituit în momentele sale care împlinesc zonele lacunare și în trăsăturile actualizate ale întregului se menține sau nu înlăuntrul posibilităților oferite de opera însăși. Aceasta se referă îndeosebi la valoarea constituită a obiectului estetic. Cum se prezintă respectiva valoare depinde mai ales de faptul dacă, drept urmare a concretizării efectuate, calitățile valoroase estetic și calitățile valorii estetice supraetajate acestora se vor arăta concret și nemijlocit receptorului. Deoarece, de asta depinde dacă obiectul estetic, constituit în cele din urmă, corespunde operei de artă — luată ca punct de pornire și linie directoare — prin calitățile valorii estetice prescrise de aceasta pe care și le-a însușit, sau dacă s-a ajuns la anumite abateri și falsificări. Sînt implicați aici ambii factori : pe de-o parte opera de artă, pe de alta receptorul și condițiunile în care se desfășoară trăirea estetică. Esențial este ca subiectul-valorizator să aibă capacitatea necesară de a „ghici" calitățile valoroase estetic menite să completeze calitățile provenind de la operă, să știe să le privească și să le actualizeze într-un asemenea grupaj și aranjament, încît din ele să apară actualizate pozitiv și legate logic calitățile valorii estetice a întregului. Bineînțeles trebuie să se țină seama că lucrurile acestea diferă de la receptor la receptor, și că prin urmare rezultatele vor fi și ele diferite în funcție de calități și mai ales de calitățile valoroase estetic. Dar de aici nu decurge în nici un caz că afirmația *de gustibus non est disputandum* ar fi justă, ci că fiecare subiect-privitor are acel *gustus* necesar ca să constituie un obiect estetic corespunzător și să reacționeze față de el cu o evaluare corespunzătoare. Posibilitatea erorii n-o exclude pe aceea a unei receptări și evaluări juste a obiectului estetic. Ci dimpotrivă, tocmai acolo unde sînt posibile ambele alter-

native, există o raportare cu adevărat corectă între evaluarea estetică şi obiectul evaluat. La fel ca în orice cunoaştere. Nimeni, de pildă, nu se îndoieşte că sînt posibile greşeli în cercetarea matematică, şi că realmente asemenea greşeli se comit. Dar nimeni nu trage concluzia că, în general, cunoaşterea matematică ar fi cu neputinţă sau că n-ar putea fi controlată sau, în sfîrşit, că ar fi — aşa cum se spune în cazul evaluării obiectelor estetice — „relativă". Se recomandă numai să înveţi temeinic matematica şi să tragi corect concluziile. Cel ce nu reuşeşte, rămîne în afara matematicii, fără vreo pagubă pentru aceasta. Aşadar, nici posibilele erori şi inexactităţi în domeniul cercetării obiectelor estetice nu trebuie să ne ducă la concluzii sceptice.

8. În sfîrşit, ultima problemă privind evaluarea estetică se referă la judecata de valoare estetică în sensul strict de judecată de un anumit tip. Respectiv se pune întrebarea dacă în cursul trecerii de la evaluarea nemijlocită, din finalul trăirii estetice, şi pînă la exprimarea într-o formulă lingvistic-conceptuală a obiectului evaluat, nu se comit în mod necesar anumite greşeli. Greutatea principală, împotriva căreia avem cu toţii de luptat, este de a vedea dacă printre produsele limbajului existent izbutim să găsim — sau eventual să făurim — conceptele care să redea în mod adecvat acel ceva pur calitativ şi uneori iraţional care ne este dat nemijlocit în experienţa estetică. Nu ne referim numai la aceea că efectiv unele limbi sînt în această privinţă cu totul imperfecte. Ci în primul rînd la întrebarea dacă nu cumva în general limba este inaptă să redea datele primordiale ale experienţei estetice. Calităţile valorilor estetice precum şi calităţile valoroase estetic care le „fundează" sînt prin natura lor nu numai pur calitative, ci adesea şi produse sintetice (forme de un tip superior), care în atributele lor ultime sînt cu totul unice şi irepetabile. Şi la toate operele de artă cu adevărat mari se ajunge, prin concretizare, la asemenea formaţii sintetice, unitare, care statuează individualitatea calitativă a obiectului estetic. Aceasta poate

fi doar indicată (arătată) dar este cu neputință să fie stăpînită noțional cu individualitatea ei absolută. Drept urmare, uneori judecata de valoare este incapabilă să surprindă specificul operei, respectiv a obiectului estetic care-i aparține, și anume tocmai acel moment care statuează valoarea de ansamblu a obiectului. Înapoierea către receptarea și evaluarea nemijlocită și concretă a obiectului estetic este de neînlăturat, pentru a se putea înțelege, măcar într-o măsură, sensul judecății de valoare emise. Dar aceasta dovedește încă o dată că judecata de valoare estetică este un produs derivat și secundar și că joacă un rol de a doua mînă în procesul de receptare a valorii obiectului estetic

PRINCIPIILE ANALIZEI EPISTEMOLOGICE A EXPERIENȚEI ESTETICE *

I. La „Al II-lea Congres Internațional de Estetică de la Paris" (1937), am descris trăirea estetică [1]. Cu acel prilej constatam între altele următoarele : trăirea, în deplina ei desfășurare, se efectuează în mai multe faze succesive și conține momente eterogene care își exercită funcțiile speciale în întregul ei. Trăirea estetică debutează cu o emoție prealabilă specifică, declanșată în subiectul-receptor de către o calitate activă estetic din opera de artă, și duce la constituirea unui obiect estetic, care ulterior este receptat concret și totodată îi este sesizată valoarea. Receptarea culminează cu un răspuns emoțional la valoare și o transpunere în existența valorii estetice corespunzătoare. Ambele pot fi exprimate printr-o judecată de valoare formulată într-o limbă oarecare.

---

* Studiul acesta reprezintă traducerea efectuată de autor a referatului său la „Al IV-lea Congres Internațional de Estetică de la Atena" (septembrie 1960). Vezi și *Estetyka*, An II 1961, pp. 3—11, *Actes du IVe Congrès International d'Esthétique*, Athènes 1960, pp. 622—631.

[1] „IIe Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art", vol. I, Paris 1937, pp. 54—60.

Trăirea estetică se poate manifesta în diferite feluri. Subiectul trăirii estetice poate să resimtă o plăcere estetică, fără să se preocupe dacă a apreciat în mod just opera de artă respectivă. Sau dimpotrivă, el poate tinde să aprecieze corect opera de artă și valoarea acesteia, fără totodată să renunțe, contemplînd valoarea, la desfătarea estetică. În sfîrșit, trăirea estetică se poate produce cu totul liber, pe seama hazardului și a purei întîmplări. De fapt în toate aceste cazuri se poate ajunge la o experiență estetică, dar numai în cel de-al doilea, subiectul trăirii estetice are atitudinea necesară dobîndirii unei cunoașteri de tip special și întreprinde anumite demersuri spre a-și atinge scopul. În celelalte două cazuri, situația este prea neclară pentru a putea fi supusă unei cercetări sistematice. De aceea mă voi mărgini la discutarea celui de-al doilea caz.

II. Mai întîi trebuie distinse elementele situației în care se ajunge la o experiență estetică. Prin această experiență înțeleg receptarea nemijlocită și concretă a operei de artă cu valorile ei, efectuată în decursul trăirii estetice. La începutul acestei trăiri există (a) opera de artă ivită pe o bază fizică ontică [1], (b) subiectul trăirii estetice. În relația lor nemijlocită, ajunge ulterior să se constituie (c) obiectul estetic, aspect sub care se manifestă opera de artă. Din corelația acestor trei factori decurge receptarea valorii și răspunsul la valoare (d) precum și, eventual, judecata de valoare exprimîndu-l noțional (e).

ad a). Pentru participarea operei de artă la constituirea obiectului estetic este esențial faptul că ea este un produs schematic, doar în anumite privințe univoc determinată, conținînd și numeroase zone de indeterminare. Fiecăreia dintre zone îi aparține un număr limitat precis de împliniri posibile, din care în anumite împrejurări se actualizează numai una, și astfel se produce trecerea de la opera de artă la obiectul estetic (corespunzător). Pe de altă parte, în opera de artă există doar momente

[1] Sînt nevoit să renunț aici la discutarea problemelor privitoare la trecerea de la acest fundament fizic la opera de artă.

potențiale (ca de pildă în opera de artă literară imaginile gata pregătite) care pot fi actualizate de subiectul trăirii. În sfîrșit, în opera de artă trebuie întotdeauna să existe calități estetic active, care, receptate fiind de subiectul trăirii, duc la constituirea unui obiect valoros estetic.

ad b). Pentru a se ajunge la o experiență estetică corectă, subiectul trăirii estetice trebuie în primul rînd să se remarce printr-o anume receptivitate față de calitățile actuale ale operei de artă date, precum și față de calitățile estetic active care apar în ele. Constituirea obiectului estetic mai pretinde ca subiectul trăirii să aibă capacitatea de a descoperi și construi — pe baza determinărilor operei — noi momente concrete, care să înlăture zonele de indeterminare și să definească mai exact obiectul estetic. În sfîrșit, mai e nevoie ca receptorul să aibă aptitudinea de a actualiza momentele, care în opera de artă sînt doar potențiale, și să știe să reconstruiască în mod concret momentele actuale ale operei, care o determină univoc. Operațiile legate de ultimele trei aptitudini ale subiectului trăirii le numesc „concretizarea" obiectului estetic. În sfîrșit, o importanță hotărîtoare are aptitudinea subiectului de a da un răspuns emoțional adecvat la valoare sau la calitățile valoroase, ivite în mod concret datorită trăirii estetice.

ad c). Obiectul estetic constituie imaginea concretă, înzestrată cu valoare, în care se înfățișează opera de artă și totodată una din posibilitățile de completare deplină a determinării sale. Ca rezultantă a întîlnirii dintre mai mulți subiecți-receptori cu aceeași operă, obiectul estetic poate fi concretizat în felurite structuri. În acest fel, unei unice opere de artă îi corespund mai multe obiecte estetice, prin intermediul cărora ea se înfățișează.

ad d). Răspunsul la valoare este condiționat de configurarea obiectului estetic și de comportamentul subiectului trăirii. Datorită relațiilor dintre opera de artă și obiectul estetic deseori răspunsul la valoare atribuie valorile, care apar în obiectul estetic, operei de artă însăși, mai cu seamă dacă subiectul trăirii este doritor să dobîn-

dească cunoașterea operei, fără să aibă totodată o atitudine suficient de critică.

ad e). Judecata de valoare poate fi configurată ca expresie și rezultat al răspunsului la valoare, totuși ea se remarcă printr-un fel de independență și autonomie. Ca formulare lexical-conceptuală a ceea ce a fost văzut și resimțit nemijlocit la obiectul estetic, ea antrenează dificultăți specifice, care generează o sursă proprie de greșeli.

III. Existența celor cinci factori diferiți, identificabili la contactul dintre subiectul trăirii estetice cu opera de artă (care se pot afla între ele în relații foarte variate), duce la o complicare apreciabilă a problematicii critico-epistemologice a trăirii estetice. Și numai cercetarea lor permite o abordare corectă a problemei. Dacă ne mărginim la chestiunile esențiale, se pun următoarele întrebări :

1. Judecata de valoare estetică emisă în baza unei experiențe estetice se poate, în principiu, referi deopotrivă la opera de artă cît și la obiectul estetic. Izvorînd din experiența estetică, ea ar trebui în mod firesc să se raporteze la obiectul estetic. Dar cel mai adesea se raportează din capul locului la opera de artă. Obiectul estetic, constituit de subiectul-receptor, este în acest caz identificat cu opera de artă. Iată sursa celor mai multe judecăți greșite care, extrăgîndu-și materialul pentru judecata de valoare din experiența estetică, depășesc în mod necritic granițele acesteia. Operei de artă îi sînt astfel atribuite calități și valori care nu-i aparțin. În schimb, alte numeroase posibilități de concretizare sînt fie trecute cu vederea, fie cu bună știință excluse. Posibilitatea actualizată este înțeleasă drept determinarea proprie a operei de artă, iar potențialitatea unor momente pe care opera le indică rămîne neluată în seamă. Drept urmare, specificul operei de artă este înțeles în mod greșit. Pentru a evita toate acestea, trebuie întreprinse disocierile indicate mai sus, din care decurg după aceea următoarele probleme critico-epistemologice ale cercetării experienței estetice :

2. a) Momentele actualizate în cadrul obiectului estetic și destinate să corespundă momentelor univoc determinate și actuale ale operei de artă, sînt ele într-adevăr reconstrucții ale acestora din urmă și rămîn în aceleași relații și raporturi cum se întîmplă în opera de artă?

b) Dintre determinările actuale ale operei de artă, care bineînțeles nu pot fi toate receptate de subiectul trăirii, ajung să fie reconstruite tocmai cele suficient de sugestive pentru a-l solicita pe receptor să actualizeze calitățile urmînd să împlinească zonele de indeterminare din opera de artă?

c) Calitățile actualizate în vederea înlăturării respectivelor zone de indeterminare se află oare în limitele modificărilor permise de aceste zone? Dacă aceste limite sînt încălcate, opera de artă este falsificată în concretizare tocmai în această privință. Dar chiar dacă limitele îngăduite nu sînt depășite, totuși nu toate calitățile actualizate sînt în aceeași măsură utilizabile pentru reconstruirea respectivei opere de artă în „spiritul" ei, întrucît în primul rînd diferitele zone de indeterminare rămîn în diverse relații între ele, iar în al doilea rînd, calitățile care le împlinesc trebuie să corespundă stilului întregii opere. Înlăturarea zonelor de indeterminare (întotdeauna doar parțială) nu este lăsată pur și simplu pe seama bunului plac al receptorului, ci mai degrabă este încredințată tactului — sau dacă se preferă — gustului estetic al acestuia.

d) Momentele reconstruite respectiv reactualizate sînt ele de ajuns de active estetic pentru a produce emoția prealabilă și prin aceasta experiența estetică și a duce la constituirea calităților estetic valoroase din obiectul estetic? Întrucît fără caracterul activ al unor momente ale operei de artă nu s-ar putea defel ajunge la constituirea produsului valoros estetic. În funcție de gradul în care acest lucru reușește, se obține o creație mai bogată sau mai săracă în calități estetice ale valorii. Concordanța armonioasă a diferitelor calități estetic relevante are și ea o însemnătate deosebită în această privință.

e) Valorile estetice atribuite respectivei opere pe baza obiectului estetic constituit sînt ele, în categoria lor de bază, adecvate esenței respectivei opere de artă ? În practică, exact în acest punct se comit cele mai mari greșeli. În mod obișnuit nu se ține seamă de deosebirea esențială dintre valorile artistice și cele estetice. Valorile „artistice“, așadar cele care eventual revin însăși operei de artă, sînt de natură operativă. Opera de artă este un instrument (mijloc) pus în slujba unui scop și anume : în întîlnirea sa cu persoana care trăiește experiența estetică să se ajungă la constituirea și configurarea nemijlocită și concretă a obiectului estetic și a valorilor estetice încorporate în el, în așa fel încît respectiva persoană să se poată desfăta cu ele și să le poată aprecia. (Subiectul-privitor ar putea fi și el socotit drept un al doilea instrument pus în slujba aceluiași scop.) Opera de artă servește nu numai la producerea trăirii estetice și la constituirea obiectului estetic ci și la reglarea întregului demers. Valoarea operei se află tocmai în determinările sale care o fac aptă pentru aceste funcții. Ca valoare în esența ei funcțională, respectiv operațională, valoarea artistică este relațională, adică valoarea a ceva folosit pentru a obține altceva, valoare raportată la ceea ce urmează să fie obținut. În schimb, valorile estetice sînt „absolute“, în sensul că sînt chiar întruchiparea calităților estetic valoroase. Fundamentate în ele însele, conținute în ceea ce este valoros, sînt ce-i drept destinate a fi văzute și recunoscute de către cineva, totuși nu-și datorează valoarea nici acestei „vederi“, nici la ceea ce produce „vederea“ lor în subiectul trăirii estetice, ci exclusiv la ceea ce sînt în sine. Și sînt tocmai valori ale întruchipării, ale împlinirii, ale perfecțiunii. „Estetice“ sînt numai în sensul că se arată pe sine în ce au valoros, că pot fi „văzute“ sau simțite. Faptul că în contact cu omul declanșează în el ceva valoros, reprezintă pentru valorile estetice un aspect secundar și neconstitutiv.

Este limpede că receptarea valorilor artistice se desfășoară în cu totul alt fel decît receptarea valorilor estetice. Pe cînd acestea din urmă ajung să fie contemplate

nemijlocit și să „strălucească“ în obiectul estetic printr-un comportament extrem de complicat perceptiv-sensibil al subiectului trăirii, cele dintîi pot fi sesizate numai în cadrul funcției de îndeplinire a scopului său de către respectiva operă de artă și atunci pot fi recunoscute ca valori ale înzestrării acesteia. Ele pot fi receptate pe deplin numai după efectuarea mai multor trăiri estetice, care, pe baza unei aceleiași opere de artă duc la constituirea a diferite obiecte estetice. Deoarece abia atunci se dezvăluie întreaga capacitate a operei de a constitui obiecte estetice, cu valorile lor esențiale. Valorile artistice sînt deduse și evaluate pe baza multitudinii și bogăției de valori estetice, care-și dobîndesc deplina existență și calificare cu ajutorul respectivei opere. Ele nu pot fi obținute, ca un dat nemijlocit, în experiență. Cu alte cuvinte : dacă sînt atribuite unei opere de artă după efectuarea unei singure trăiri estetice, există primejdia ca rezultatul să fie greșit sau fals. Din acest punct de vedere se deosebesc radical de valorile estetice, care ni se dezvăluie ca un dat nemijlocit și primordial și de obicei sînt receptate în cadrul unei singure trăiri și în deplinătatea calificării lor.

f) În afara valorilor pe care le-am discutat mai trebuie deosebită încă o categorie a acestora, și anume cele care la constituirea obiectului estetic se concretizează „în spiritul“ respectivei opere de artă. Este valoarea „fidelității“ obiectului estetic în raport cu opera dată. Obiectul estetic este o concretizare „fidelă“ a respectivei opere de artă dacă 1) conține reconstrucția momentelor univoce și actuale aferente cu adevărat operei 2) dacă la construirea momentelor constituind completarea zonelor de indeterminare se menține în limitele de variabilitate permise de operă 3) și aceasta cu păstrarea relațiilor care intervin în operă între diversele momente ale acesteia precum și între diversele modalități posibile de completare a zonelor de indeterminare și a stilului ei general, în sfîrșit 4) dacă conține actualizarea acelor momente care se află în operă în stare potențială, păstrînd relațiile dintre ele indicate de operă. Dacă subiectul este pregătit

sufletește să dobîndească în cadrul trăirii estetice cunoașterea operei, atunci el se străduiește în primul rînd să obțină o concretizare „fidelă“ a acesteia, în așa fel încît obiectul estetic ajunge nu numai să se constituie la sugestia acestei năzuinți, dar, mai mult încă, este văzut și apreciat de subiect în lumina acestei „fidelități“ dobîndite sau nedobîndite. În această lumină, obiectul estetic obține o valoare specială, aceea de a fi „fidel“ operei, sau este considerat ca o concretizare a ei „lipsită de valoare“. „Fidelitatea“ sau „lipsa fidelității“ se poate referi la două feluri de momente ale operei de artă sau ale obiectului estetic: fie la momentele care constituie fundamentul valorii artistice sau valorii estetice a operei, adică la calitățile pur constructive, fie la momentele (calitățile) contribuind, respectiv determinînd, acea valoare — așadar calitățile estetic valoroase sau calitățile valorilor însăși. În cel de-al doilea caz, fidelitatea sau infidelitatea are o deosebită însemnătate, cînd e vorba de valori estetice, iar în primul caz cînd e vorba de valorile artistice. Dacă în cel de-al doilea caz sînt depășite granițele fidelității posibile, atunci obiectul estetic, care le depășește, trebuie să fie apreciat ca valoros negativ în ce privește fidelitatea, și anume ca fiind creat nu în spiritul specificității operative a operei de artă date și dînd greș la îndeplinirea funcției obiectului estetic, constînd în întruchiparea respectivei opere.

Valoarea „fidelității“ în întruchiparea operei de artă ține de categoria valorilor de cunoaștere și nu de valorile estetice. Aceste două categorii de valori sînt nu numai deosebite între ele, dar și în mare măsură independente. Concretizarea infidelă a unei opere de artă oarecare poate fi totuși valoroasă estetic, ba uneori poate avea chiar o valoare estetică mai mare decît aceea pe care ar avea-o rămînîndu-i fidelă.

g) Evaluarea făcută de subiectul percepției, dobîndită fie în cadrul răspunsului nemijlocit la valoare, fie pe baza lui, poate să-i atribuie operei valori „funcționale“, „artistice“ sau poate să se refere la obiectul estetic. În acest caz, aprecierea valorii poate fi de două feluri, fie

în ce privește păstrarea „fidelității“ față de opera de artă, fie în ce privește valorile estetice întruchipate în ea. Fiecare dintre aceste aprecieri duce la o problematică epistemologică diferită. Neluarea în considerație a acestor deosebiri a făcut imposibilă pînă în momentul de față rezolvarea problemei valorii precum și a importanței problemei aprecierii (evaluării), ba nici nu a îngăduit formularea lor corectă.

IV. Obiectul estetic odată constituit și după ce se ajunge la răspunsul la valoare, apar probleme epistemologice noi, referitoare la adecvarea răspunsului la valoare, raportat la valorile constituite și receptate în obiectul estetic. Așa, de pildă, se pune întrebarea dacă la o valoare pozitivă se răspunde printr-un act de apreciere (printr-un fel special de „dragoste“), sau printr-un refuz, printr-o repudiere. Și se mai poate pune întrebarea dacă, în genere, sînt posibile ambele răspunsuri sau dacă intervine un raport necesar între valoare și răspunsul la valoare. Dar și asta poate da loc la confuzii. În stadiul actual al cunoștințelor despre multiplele răspunsuri la valoare posibile pe de o parte și despre posibilele calități estetice ale valorilor pe de alta, este aproape cu neputință de determinat sensul „adecvării“ răspunsului la valoare. Mai întîi s-ar putea pune întrebarea dacă există calități ale valorii și răspunsuri la valoare perechi care, după sens, să concorde, să-și „corespundă“ ? Să fie oare posibilă o concordanță univocă a celor două sau, mai mult decît atît, o asemenea raportare trebuie să fie postulată ? Un anumit grup de calități ale valorii să pretindă oare un răspuns la valoare caracteristic ? Ori poate că asemenea raportări specifice nici măcar n-au cum să fie stabilite ? Oricare ar fi răspunsul la aceste întrebări, chestiunile privind raportarea reciprocă și concordanța ideală trebuie deosebite de cele care se referă la relația *reală* dintre răspunsul la valoare și calitatea valorii. În acest ultim caz se pune întrebarea dacă răspunsul la valoare (în procesul desfășurării sale) este motivat suficient și univoc prin receptarea — la obiectul estetic — a unei

anumite calități a valorii, așadar dacă răspunsul la valoare este condiționat în acest fel, sau dacă această motivare este insuficientă, încît răspunsul la valoare trebuie să fie condiționat în mod necesar și de către subiectul trăirii estetice. Sau, în sfîrșit, dacă răspunsul la valoare nu este deloc condiționat de calitatea valorii receptată de către subiect și — în acest sens — este întîmplător încît, în genere, nu se poate prevedea în ce mod se va efectua răspunsul la valoare la un obiect estetic (și cu atît mai mult la o operă de artă determinată).

Numai dacă problemele raportării reciproce ideale dintre valori și răspunsurile la valoare ar fi rezolvate în mod pozitiv, numai atunci ar putea fi enunțate postulate precise cu privire la răspunsurile care „ar trebui" date la valorile ce apar în obiectul estetic. Și numai în acest caz ar fi îngăduit să i se reproșeze subiectului trăirii estetice că a comis o greșeală în răspunsul dat la valorile ce apar în obiectul estetic. Și tot numai dacă răspunsul la valoare ar fi realmente condiționat, dar condiționat insuficient de valoarea receptată, ar fi rațional să i se pretindă subiectului trăirii estetice să se conformeze, în răspunsul său la valoare, valorii date lui de obiectul estetic. Dacă răspunsul la valoare ar fi condiționat în mod suficient de calitatea valorii, el ar decurge automat, iar subiectul trăirii n-ar fi nevoit să se străduiască să dea răspunsul „nimerit", adecvat. Întregul efort s-ar reduce atunci la constituirea „fidelă" și eventual optimă ca evaluare a obiectului estetic, din care ar decurge de la sine răspunsul la valoare „corespunzător". În schimb, dacă răspunsul la valoare ar depinde și de subiectul trăirii estetice, atunci s-ar putea vorbi despre educarea subiecților în vederea unor răspunsuri „potrivite", adecvate la valorile care le sînt date. În sfîrșit, dacă răspunsul la valoare n-ar fi întru nimic condiționat de calitatea valorii, în așa fel încît, la calitatea unei valori date ar fi în realitate posibil orice răspuns la valoare, abia atunci dreptatea ar fi de partea scepticilor, a adepților poziției : *de gustibus non est disputandum.*

Cum se prezintă toate aceste lucruri nu se poate preciza în actualul stadiu al esteticii. Orice rezolvare a problemei receptării valorii, respectiv a fundamentării și motivării răspunsului la valoare, este astăzi lipsită de o bază teoretică satisfăcătoare.

V. În sfîrșit se pune problema relațiilor posibile între judecata de valoare estetică și răspunsul la valoare care eventual o fundează. Oare se poate vorbi și în acest caz despre „corespondențe" între ele, care ar rezulta în mod necesar din esența acestor două elemente? Este oare posibil ca anumite răspunsuri la valoare să fie raportate unor judecăți de valoare formulate strict univoc? Există oare între ele o relație de fundamentare în sensul că răspunsul la valoare confirmă judecata de valoare în ce privește justețea acesteia? Sau are loc doar un raport de motivație și dacă este așa, de ce natură? Dar în primul rînd ar trebui să ne întrebăm dacă judecata de valoare estetică poate fi formulată lexical, respectiv conceptual, în așa fel încît să „corespundă" exact respectivului răspuns la valoare. Oare trebuie să se țină seama de o neadecvare de esență a oricărei judecăți de valoare estetică, configurată lingvistic, din cauză că o valoare estetică nu poate fi niciodată definită verbal în mod exact, sau este vorba de o neadecvare reală? Poate că apar numai abateri de judecată, precis determinate, de la valoarea dată nouă, respectiv de la răspunsul la valoare, abateri care ar putea fi făcute inofensive?

Cunoștințele noastre actuale referitoare la răspunsurile la valoare posibile precum și cele privind capacitatea conceptuală a limbajului sînt într-o stare de asemenea imaturitate, încît toate încercările de soluționare ale acestor probleme nu au nici o bază, sînt idei preconcepute, greu de a fi luate în serios. Dar și aici se deschide un cîmp larg de întrebări esențiale care ar trebui studiate pentru a putea fi rezolvate problemele mari ale valorii și ale evaluării estetice.

Nădăjduiesc că luarea în considerație a deosebirilor indicate aici va deschide drumul altor cercetări în acest domeniu.

OPERA DE ARTĂ ŞI VALOAREA EI

DESPRE AŞA-NUMITA PICTURĂ ABSTRACTĂ *

I

Voi încerca să examinez aici aşa-numita pictură „abstractă", cu ajutorul unei analize structurale. Mă voi abţine însă de la aprecieri generale asupra acestui fel de pictură, întrucît le socotesc lipsite de orice sens, deşi sînt formulate adesea. În toate curentele artistice apar opere bune şi opere proaste, de aceea judecăţile de valoare trebuie aplicate operelor izolate şi nu curentelor în întregimea lor. Tipul de bază al unei opere de artă, să zicem că este vorba de pictură, indică anumite limite posibilităţilor de realizare în cuprinsul ei şi prin aceasta stabileşte tipul de valoare care poate apărea în acea operă. Tocmai de aceea este necesar să întreprindem un efort de înţelegere, şi să vedem ce poate oferi o operă de un anumit tip, sau care aparţine unei anumite direcţii artistice, pentru a nu postula la adresa ei pretenţii incompatibile cu structura ei artistică şi totodată pentru a nu-i reproşa absenţa unor valori pe care nu le deţine şi pe care — dacă ne putem exprima astfel — nici nu intenţionează să le deţină.

În ciuda opiniilor contradictorii despre pictura abstractă, astăzi, la cîteva decenii după apariţia primelor tablouri „abstracte" — dealtminteri de tipuri foarte diferite ! — este dovedit că sînt posibile în cadrul ei opere de înaltă valoare artistică. Ceea ce nu contravine faptului că există numeroase tablouri „abstracte" lipsite cu totul de orice fel de valoare. Aşa se întîmplă în toate curentele artistice, în pictură şi în oricare altă artă, fără

* Această conferinţă, rostită la „Asociaţia Istoricilor de Artă" din Cracovia în ianuarie 1958, a fost publicată în revista „Estetyka", An I, Varşovia 1960, pp. 147—168, apoi în „Rivista di Estetica" A. 6. 1961, pp. 165—190, sub titlul *La pittura astratta.*

ca din această pricină să fie contestate capodoperele sau infirmate programele diferitelor curente.

Ceea ce însă lipseşte în mod incontestabil în legătură cu pictura abstractă sînt principiile de bază necesare înţelegerii unor tablouri de acest fel luate separat. Pictura abstractă este o pictură extrem de dificil de realizat (şi mă voi strădui s-o dovedesc), dar la fel de dificil este să se înţeleagă, în fiecare caz în parte, în ce constă sensul şi funcţia specifică a respectivului tablou. De nenumărate ori, chiar şi un privitor deprins cu asemenea imagini, stă în faţa unui tablou „abstract" ca în faţa unei ghicitori, iar titlul acestuia nu face decît să-l deruteze şi mai tare. El nu-şi poate răspunde la întrebări ca : de ce apar în tablou tocmai acele culori cu acele forme şi respectivul aranjament, nici ce rol joacă diferitele elemente componente în ansamblul tabloului, nici, în sfîrşit, ce funcţie artistică urmează să exercite întregul tablou. Şi lucrurile se petrec astfel pentru că tocmai una din funcţiile principale ale unui tablou în pictura tradiţională, aceea de a „figura", este în mod programatic înlăturată în pictura abstractă. Iar ceea ce se menţine „în tablou" după înlăturarea funcţiei reprezentării, şi felul cum trebuie să-l influenţeze pe privitor, rămîne deseori pentru el neclar. De aceea, nevoia clarificării sensului diferitelor tablouri şi totodată nevoia de a obţine un ajutor în efortul de înţelegere a picturilor abstracte este destul de general resimţită, şi asta nu numai în rîndurile aşa-numitului „public larg", adică printre cei profani în pictură, dar chiar şi printre cei cu o anumită pregătire şi experienţă în a frecventa opere de artă de cele mai diverse tipuri. Semnificativă în această privinţă a fost conferinţa rostită de profesorul Angelo Spanio, preşedintele „Fundaţiei Zini" la şedinţa de deschidere a „Celui de-al III-lea Congres de Estetică din Veneţia", în anul 1956, în care profesorul făcea apel la membrii Congresului să se străduiască a da răspunsul la întrebarea : care este sensul principal al artei

contemporane, deopotrivă în pictură, ca și în sculptură sau muzică [1].

Iată o problemă extrem de cuprinzătoare care pătrunde pînă în adîncul sufletului omului contemporan și a condițiilor sale actuale de viață. Nu mă pot lansa aici în desișul acestor probleme. Dacă le pomenesc, o fac numai pentru a arăta că nu le pierd din vedere, deși nu mă voi ocupa de ele fiind prea complicate și necesitînd prea multe pregătiri — în primul rînd elucidarea anumitor probleme preliminare. Doresc să mă opresc aici doar asupra unei chestiuni mai de amănunt, încercînd să înlătur neînțelegerile care se ivesc permanent între creatori și receptorii artei nonfigurative, și mai ales să risipesc anumite îndoieli care ne încearcă atunci cînd avem conștiința a ceea ce-și propune arta „abstractă". Neînțelegerile decurg parțial din aceea că, în marea sa majoritate, publicul are o atitudine tradiționalistă în ceea ce privește perceperea și interpretarea tablourilor care „reprezintă" niște obiecte și pe deasupra au și o temă literară. Privitorul caută să surprindă ceea ce reprezintă tabloul și să lege cele văzute de diferite fapte cunoscute din literatură. În fața unui tablou „abstract", de multe ori privitorul nu știe cum să se comporte, dacă nu găsește ceea ce obișnuia el să caute și să găsească într-un tablou figurativ. În această privință, esența picturii „abstracte" diferă de aceea a picturii „figurative". În vreme ce în pictura figurativă, lăsînd de-o parte tematica ce se repetă în diferite stiluri și direcții artistice, apar anumite trăsături permanente, comune multor tablouri, de pildă modul în care sînt pictate sau compuse, și care oarecum îi permit privitorului să descifreze sensul întregului, în pictura „abstractă" fiecare — să ne exprimăm cu precauțiune — fiecare tablou bun ia naștere dintr-o problemă picturală unică, ce se pune o singură dată și a cărei soluție o constituie. Iar dacă această soluție este cu adevărat cea potrivită este

---

[1] Este vrednic de atenție faptul că arhitectura nu este vizată, că pare mai accesibilă, mai limpede și în structura ei mai senină, ceea ce nu se poate afirma cu privire la muzica contemporană, de pildă.

totodată şi singura. Şi una şi cealaltă, privitorul trebuie să le descifreze în tabloul însuşi, dacă doreşte să-l înţeleagă. Dar el nu dispune în acest scop de modele gata făcute şi în fapt nici nu le poate avea, necunoscînd problemele specifice, picturale, pe care le au în vedere artiştii cu adevărat creatori. În pictura „figurativă" selecţia obiectelor reprezentate şi adeseori tema literară indicată în titlu îi oferă privitorului cheia necesară pentru a înţelege principiile compoziţionale ale respectivului tablou. *Nota bene* : această cheie este doar aparentă. Mai întîi pentru că în tablourile pictate cu veacuri în urmă, tema însăşi se dovedeşte de neînţeles sau cu totul nerelevantă. În al doilea rînd, de fapt, problematica artistică, picturală, nu poate fi sesizată din perspectiva temei literare şi chiar dacă şi-a găsit în tablou o rezolvare interesantă, spiritul şi rolul acesteia nu pot fi înţelese în mod just de privitor. Privitorul obişnuit, educat în baza acestor tablouri, se mulţumeşte cu tema literară şi nu realizează că mai există şi altceva de văzut şi de înţeles. El reacţionează la valoarea picturală — dacă reacţionează cumva — mai degrabă într-un mod prea emoţional şi anume cu o satisfacţie estetică oarecare, de a cărei natură şi bază nu-şi dă seama. Înţelegînd „scena" reprodusă de tablou, reacţionînd emoţional în faţa ei şi cel mult arătîndu-se încîntat de fidelitatea cu care sînt „redate" de tablou anumite obiecte reale pe care le cunoaşte din existenţa sa cotidiană, privitorul obişnuit se mulţumeşte cu atît şi nu mai caută în tablou nimic altceva. În faţa unui tablou „abstract", în care „nu se vede nimic" şi în care nici măcar nu ştie ce ar trebui „să vadă" şi „ce vrea să fie", privitorul — de care vorbeam — nu încearcă această mulţumire. El se simte descumpănit şi neajutorat şi dă de-o parte ca nevaloros ceea ce tabloul îi arată.

La aceasta contribuie şi împrejurarea că astăzi tablourile abstracte se ivesc în vecinătatea şi într-o măsură pe fundalul tablourilor „figurative". Privitorul ia de fiecare dată aceeaşi atitudine, corespunzătoare în ceea ce priveşte tablourile figurative, şi-i vine greu să ia o atitudine total diferită, necesară la perceperea tabloului „abstract".

Un factor de dezorientare îl constituie şi faptul că numeroase tablouri „abstracte“, sau mai bine zis cu pretenţii de tablouri abstracte, îl predispun *de facto* pe privitor să adopte atitudinea adecvată perceperii unui tablou „figurativ“, ele nefiind de-ajuns de abstracte ci conţinînd diverse obiecte reprezentate, dar fie simplificate fie deformate. De multe ori este greu de spus dacă respectivul tablou este expresionist sau dacă este un tablou efectiv abstract. Prin urmare, nu reiese limpede nici cum trebuie să fie perceput. Este bine să nu se uite că începuturile picturii „abstracte“ contemporane au urmat mai cu seamă două direcţii : aceea a simplificării formelor naturale (îndeosebi a structurilor dar şi a culorilor) ale obiectelor reprezentate şi aceea a aşa-numitei „deformări“, ambele folosite sub deviza adaptării petelor de culoare reprezentînd diferite obiecte la un principiu coloristic compoziţional al tabloului. Pe această cale au fost create tablouri care „reprezentau“ anumite obiecte, ce-i drept mult diferite de obiectele date nouă în experienţă cotidiană, de pildă monştri sau mascaroni, aparţinînd totuşi tipului general al obiectelor reale şi materiale. Dar se obţinea într-adevăr astfel o emancipare de sub influenţa temei literare (sau era modificată în teme înfricoşătoare şi de groază). Datorită factorilor expresivi ai tabloului se ajungea la o atmosferă de tensiune, care îl predispunea şi mai mult pe privitor la o interpretare concretă a tabloului. În fapt, privitorul trebuie să se elibereze de o atare stare de spirit, dacă urmează să i se înfăţişeze un tablou cu adevărat abstract, cu configurarea sa proprie şi specifică. Aşadar, ce este acea creaţie ciudată pe care o numim astăzi tablou „abstract“ ?

II

Denumirea „pictură abstractă“ este din multe considerente nesatisfăcătoare. Întrucît există o multitudine de tipuri de asemenea tablouri care sînt abstracte în proporţii diferite şi în sens diferit. Aici mă voi ocupa de un

singur tip, special, de tablouri „abstracte“, aflate la frontiera acestei arte, pe care-l voi opune unui caz limită de tablou „figurativ“, pentru a obţine un contrast limpede şi bine precizat. Voi omite, în schimb, diferite tipuri intermediare, fără să le neg existenţa. O voi face cu scopul simplificării problemei şi restrîngerii temei de cercetat. Mă voi folosi de conceptele : „strat“, care mi-a servit la analiza operelor de artă în general [1], precum şi de „reprezentare“, care mi-a slujit la analiza tablourilor neabstracte.

Să începem în acest scop cu tablourile „istorice“. Ele conţin mai multe „straturi“ şi anume : 1. Tema istorică, reprezentînd un soi de reflectare a unui eveniment istoric, petrecut odinioară cu adevărat, cum ar fi de pildă *Bătălia de la Grunwald*, *Regele Bathory la Pskow*, *Predica Părintelui Skarga* [2]. 2. Cu mijloace picturale este prezentată o situaţie existenţială petrecută între oamenii şi lucrurile care apar pe tablou. Este tema literară care poate fi „citită“, măcar aproximativ, din ceea ce se „vede“ pe tablou : un bărbat cu haine de culoare închisă, cu o înfăţişare mîndră, stă pe un scaun ţinînd o spadă pe genunchi. De el se apropie un grup de oameni în vîrstă care îl salută cu umilinţă etc. Titlul tabloului mai adaugă că este vorba de Regele Bathory la Pskow, prin urmare, privitorul deduce că o delegaţie de cetăţeni a venit să ceară pace. Acest act — reprezentat în tablou şi elucidat prin titlu — constituie tema istorică, dar reprodusă este numai situaţia existenţială, în care un grup de oameni se închină unei persoane aşezate pe scaun. La ea participă lucruri şi oameni prezentaţi în tablou cu asemenea gesturi şi expresii ale figurilor, încît sînt dezvăluite stările lor psihice, cu toate că sînt numeroase momentele care trebuie ghicite sau presupuse. Totuşi, oamenii şi lucrurile de pe tablou sînt în aşa fel „prezentaţi“, încît ni se par prezenţi, de parcă i-am vedea („ca vii“ — cum zice ex-

[1] Vezi *Studii de estetică* vol. II, lucrarea *Despre construcţia tabloului.*

[2] Tablouri de Jan Matejko.

presia populară). Spunem atunci că s-a ajuns la „o prezentare“ picturală superioară „prezentării“ literare, prin aceea că obiectele devin vizibile cu proprietăţile lor generale, în vreme ce într-o operă literară sînt numai indicate pe cale raţională şi în unele cazuri eventual „evocate prin imagini“, dar nu se ajunge la o prezenţă iluzorie a acestora în faţa cititorului. 3. În schimb se ajunge la această prezenţă iluzorie în cazul unui tablou cu ajutorul imaginilor vizuale reconstruite ale obiectelor reprezentate. Datorită respectivelor imagini, obiectele şi oamenii sînt „vizibili“ pe tablou dintr-o anumită direcţie, într-o anumită lumină şi cu unele dintre însuşirile lor vizuale (deşi nu numai vizuale) ; reconstrucţia imaginilor se produce într-un mod sau altul, depinzînd de curentul pictural şi tehnica proprie acestuia, de pildă în maniera caracteristică pentru aşa-numitul impresionism. Dar, după cum se ştie, şi în cadrul impresionismului apar numeroase şi felurite modalităţi de reconstruire a imaginilor, diverse „tehnici“ : alta la Degas, decît la Césanne, alta la Signac etc. 4. Fiecare dintre ele utilizează nişte pete de culoare, corespunzător distribuite şi structurate, care constituie baza pur senzorială, vizuală, a imaginilor, furnizînd subiectului-privitor o multitudine de date sensibile. În timp ce priveşte tabloul, privitorul receptează imaginile şi receptîndu-le „vede“ lucrurile şi oamenii reprezentaţi în tablou. Baza sensibilă a imaginilor este — dacă se poate spune astfel — stratul cel mai de jos al unui tablou cu temă istorică, peste care se supraetajează celelalte straturi : al imaginilor, al obiectelor reprezentate, al temei literare şi în sfîrşit al temei istorice.

Dar nu orice tablou are şi trebuie să aibă o temă istorică. Uneori tema istorică poate să lipsească, şi atunci avem de-a face cu un tablou cu temă strict literară. În acest caz, receptarea lui corectă este condiţionată sau facilitată de titlu. Nici tema literară nu trebuie să apară neapărat în orice tablou : atunci rămîn doar trei „straturi“ : a) baza senzorială, b) imaginile, c) obiectele reprezentate. Tablourile cu o triplă stratificare pot fi de două feluri. În primul caz, obiectele reprezentate şi mai ales

oamenii sînt mai mult sau mai puţin asemănători cu anumite obiecte reale, individuale, bine determinate, sînt cópiile acestora şi îndeplinesc funcţia de a „reflecta" anumite modele aflate în afara tabloului. Asemenea tablouri, atunci cînd reproduc persoane, sînt numite „portrete". În cel de-al doilea caz, funcţia reflectării concrete a unor modele reale nu există şi avem de-a face cu un tablou pur. Funcţia acestuia constă în prezentarea concretă a unor lucruri fictive. Obiectele (lucruri, oameni), care se ivesc într-un asemenea tablou pe baza imaginilor receptate de privitor în cadrul trăirii, doar simulează anumite obiecte reale. În timpul perceperii tabloului, privitorul nu este obligat să-l depăşească, să se transpună cu gîndul la un „model" absent, el rămîne la persoanele reprezentate, iar ceea ce eventual „se întîmplă" cu sau între ele nu are prea mare importanţă.

În fiecare dintre straturile tablourilor figurative pot fi deosebite a) elementele *constructive*, de a căror prezenţă în tablou depinde ivirea altor componente ale sale, aşa, de pildă, orice imagine, este „constructivă" în raport cu obiectul pe care-l reprezintă (lucru sau persoană), b) calităţi estetic active şi estetic valoroase care apar în tablou într-o selecţie sau alta. Opoziţia între ele nu este absolută. Se poate prea bine întîmpla ca un acelaşi element al tabloului să fie constructiv şi să conţină totodată în sinea lui o calitate estetic valoroasă, sau să fie chiar el o asemenea calitate şi invers. De pildă, imaginile care sînt elemente constructive în raport cu obiectele reprezentate pot fi totodată şi estetic valoroase, iar uneori pot fi introduse în tablou în primul rînd pentru calităţile estetic valoroase pe care le conţin. În acest caz, obiectele reprezentate de ele joacă în tablou un rol secundar. Tot astfel, unele calităţi elementare estetic valoroase pot juca un rol constructiv, prin aceea că peste multitudinea lor se supraetajează o anumită calitate estetic valoroasă sintetică şi armonioasă, la a cărei acţiune asupra privitorului pictorul ţine în mod special. Cu alte cuvinte : calităţile estetic valoroase, care se ivesc împreună într-un anumit grupaj, se combină şi duc la apariţia unor ansambluri

„armonioase" sau „lipsite de armonie" în cuprinsul anumitor straturi şi uneori şi între straturi. Aceste ansambluri armonioase sau lipsite de armonie sînt calităţi supraordonate ale întregului, structuri („Gestalten"). Ele hotărăsc valoarea artistică, respectiv estetică a operei şi o definesc univoc. În tablourile istorice sau în cele cu temă literară, se ivesc de obicei ansambluri pluricalitative, avînd la bază pe de-o parte calităţi estetic valoroase, „fundate" în calităţi pur vizuale (culori), pe de altă parte calităţi nevizuale, legate de tema literară, parţial arătate concret şi parţial doar presupuse, dar nu mai puţin sugestive. Primele ar putea fi denumite calităţi estetic valoroase „pur picturale". Ele nu pot lipsi din tablourile „bune", valoroase din punct de vedere estetic, mai mult, rolul lor trebuie să fie predominant în polifonia calităţilor estetic valoroase furnizate de tablou, şi în cazul tablourilor bune aşa şi este.

Se poate totuşi întîmpla ca în anumite tablouri să apară elemente care nu îndeplinesc nici o funcţie constructivă şi nu sînt nici în sine estetic valoroase. În construcţia tabloului ele sînt superflue, iar apariţia lor constituie un moment negativ, care sparge unitatea artistică a construcţiei tabloului, sau mai rău încă : introduce calităţi estetic negative. Simpla prezenţă în tablou a unor elemente cu rol strict constructiv, neutre din punct de vedere estetic, este în sine un *malum*, care la o percepere atentă a tabloului constituie un factor distructiv în ansamblul unitar al calităţilor estetic valoroase. Acest *malum* devine supărător în special atunci cînd elementele constructive ale tabloului sînt lipsite de calităţi estetic valoroase specific picturale şi servesc exclusiv la introducerea de calităţi pur literare sau istorice.

Tot ce-am spus pînă acum se referă la tablourile propriu-zise. Ele au ca bază ontică pe de-o parte un obiect fizic (o planşă de lemn sau o pînză acoperită de pictor cu pigmenţi de culoare) numit de mine „pictură", pe de altă parte demersul perceptiv al privitorului care trebuie să „descifreze" din pictura respectivă tabloul, ca obiect specific al percepţiei sale : obiectul de artă, respectiv obi-

ectul estetic. Atunci cînd în baza unei percepţii nemijlocite a tabloului se ajunge între privitori la o părere comună (obţinută direct sau prin intermediul literaturii ştiinţifice, a aşa-numitei „critici"), se săvîrşeşte constituirea tabloului ca obiect intersubiectiv, care are drept bază ontică pe de-o parte aceeaşi pictură şi pe de alta o multitudine de subiecţi-contemplatori. Subiecţii sau „privitorii" pot fi foarte diferiţi şi pot trăi în epoci diferite. Atunci constituirea tabloului accesibil intersubiectiv poate să fie un proces istoric specific îmbinat cu diverse alte procese istorico-culturale. De aici se deschid perspective asupra a ceea ce poate fi denumit „viaţa tabloului" într-o anumită epocă culturală.

III

Ce este însă „un tablou abstract" *sensu stricto* ? Este un tablou lipsit de obiectele reprezentate cu ajutorul imaginilor. Iar dacă lipsesc din el obiectele reprezentate, lucrul este cu putinţă numai pentru că lipsesc totodată şi imaginile vizuale. Dacă aceste imagini ar exista, ar fi cu neputinţă să nu apară obiectele reprezentate de ele. În acest caz ce mai rămîne într-un tablou „abstract" ? S-ar părea că numai un aranjament al petelor de culoare, de lumini şi umbre, furnizîndu-i privitorului o anumită cantitate de date senzorial-vizuale. Dar ele nu sînt date sensibile, pe care privitorul le percepe pentru a constitui pe baza lor imaginile care permit apariţia obiectelor reprezentate. Într-un tablou abstract (conform acestui mod de a-l înţelege), sînt arătate anumite ansambluri de culori şi nişte întreguri construite din ele. Privitorul, percepîndu-le, rămîne la ele, se mulţumeşte cu ele, neavînd nici un motiv să treacă dincolo de ele, aşa cum se întîmplă în orice tablou „figurativ". Acesta din urmă îl scoate pe privitor din lumea culorilor şi a combinaţiilor acestora către lumea obiectelor, ce-i drept reprezentate, dar nu mai puţin fictive, într-o măsură doar posibil de a fi presupuse. De aceea, mai degrabă ar trebui să se vorbească

de tablouri „care arată“ decît de tablouri „abstracte“, sau de tablouri „concrete“, pentru că ceea ce este strict de văzut, este concret, un produs pur vizual. Privitorul se poate opri la selecția petelor de culoare, poate să-și concentreze atenția asupra lor, să-și odihnească asupra lor privirile, fără să fie tentat să-și evoce — cu ajutorul imaginilor — obiectele fictive, *realiter* neprezente. „Pictură concretă“ este de aceea numele propus chiar de pictori (Jean Arp de pildă). Un tablou este „abstract“ numai în sensul că nu există în el obiecte reprezentate, că lipsește acel ceva analog cu obiectele concrete, date nouă în percepția sensibilă cotidiană. O abstragere nu este necesară, întrucît un tablou „strict abstract“ este în așa fel construit, încît în el nu se ajunge deloc la constituirea unor obiecte reprezentate (oameni și lucruri). S-ar putea susține că înseși culorile sînt ceva în sine „abstract“, un moment neindependent al unui obiect colorat. Unii susțin că pentru a le obține ar trebui săvîrșit un act de „abstragere“, întrucît doar atunci am avea de-a face cu pure calități de culoare sau cu ansamblurile acestora și nu cu obiecte colorate. Dacă este într-adevăr așa, dacă e posibil să contempli exclusiv culorile și ansamblurile acestora — iată una din problemele de principiu ale posibilității de existență a picturii „abstracte“.

Dacă un tablou „abstract“ nu este nimic altceva decît o multitudine de pete de culoare distribuite într-un fel anumit pe o suprafață materială, atunci la prima vedere acest fel de tablou se identifică cu pictura. Și numai în cazul tablourilor „figurative“ s-ar cuveni să se opună pictura tabloului. Se mai ridică o problemă (susținută chiar de mine în studiul *Despre construcția tabloului*, publicat în prima ediție în 1946) că un tablou „abstract“ ar fi egal cu un produs decorativ de un tip deosebit, inclus ca element component într-o operă arhitectonică. În consecință, un asemenea tablou, ca să-și îndeplinească funcția, trebuie să corespundă structurii și momentelor decorative ale operei arhitectonice în cuprinsul căreia apare. Această afirmație a fost întîmpinată cu proteste din partea pictorilor înșiși și în special din partea pictorului și

profesorului din Cracovia W. Taranczewski. După părerea sa, un tablou abstract nu este şi cu atît mai puţin trebuie să fie o lucrare decorativă, ci constituie un întreg artisticeşte independent, dacă — evident — este un tablou „bun". Am reluat ideea în noua redactare a lucrării *Despre construcţia tabloului*, publicată în vol. I al *Studiilor de estetică* şi m-am străduit s-o fundamentez. Aici doresc să cercetez din nou problema dintr-un alt punct de vedere.

Pentru a dovedi că un tablou „care arată" şi nu unul figurativ poate fi un tot artistic în sine, trebuie în prealabil să conştientizăm o serie de postulate referitoare la acest tip de creaţie artistică. Şi anume :

I. Petele de culoare izolate, distribuite pe suprafaţa picturii, trebuie să fie — în ce priveşte calitatea, forma şi aranjamentul reciproc — altfel decît cele care îndeplinesc în mod normal funcţia de fundament sensibil al imaginilor lucrurilor materiale (mai ales a unui trup uman). Altminteri, simpla lor prezenţă pe o suprafaţă din lemn sau pînză ar trebui să preia funcţia „datelor senzoriale" pentru percepţia acelei suprafeţe şi prin asta să ducă la constituirea unei anumite imagini concrete (sau a unei multitudini de asemenea imagini), prin mijlocirea cărora respectiva suprafaţă să poată fi percepută. Dar tocmai acest lucru nu se poate întîmpla într-un tablou abstract.

II. Deşi petele de culoare apar distribuite pe suprafaţa unei picturi reale, ele trebuie să fie în aşa fel construite şi aranjate, încît să nu-i apară subiectului-privitor drept *proprietăţi* ale *acestei picturi* (drept culoarea sa proprie), ci drept ceva ce constituie un tot în sine şi este obiectul real propriu-zis al percepţiei sale, aşadar trebuie să i se înfăţişeze privitorului ca un tablou abstract şi nu ca pelerinele multicolorate de camuflaj purtate de soldaţii germani în timpul războiului. Condiţia ca lucrurile să se petreacă astfel este ca suprafaţa picturii să dispară din cîmpul vizual al privitorului, iar fundalul devenit eventual

vizibil să se integreze în tablou [1]. În cazul unei decorațiuni pure pe peretele interior al unei opere arhitectonice de pildă, fundalul real al motivului decorativ nu dispare pentru privitor, și decorațiunea devine un amănunt al respectivului element arhitectonic. Problema modului în care trebuie să fie dispuse petele de culoare într-un tablou abstract, pentru a se ajunge la deosebirea dintre un tablou de acest tip și un element decorativ, este una din problemele principale ale picturii abstracte.

III. În acord cu aceasta, petele de culoare și dispunerea lor într-un tablou abstract trebuie să fie de asemenea natură, încît să dirijeze atenția privitorului asupra lor însele ca obiect unic al percepției estetice, și să nu fie receptate doar ca date senzoriale, așa cum se întîmplă într-un tablou figurativ, unde ele reprezintă fundamentul sensibil al imaginii unui anumit lucru.

IV. Aranjamentul petelor de culoare ale unui tablou abstract trebuie într-un fel să se desprindă, fie singur fie cu ajutorul altor mijloace (de pildă rama), din mediul arhitectural în care se află tabloul în mod necesar. Petele de culoare ale tabloului trebuie să constituie un produs închis în sine, cu o puternică coeziune interioară, un întreg care nu se supune nici unui principiu compozițional exterior. În acest fel se structurează un întreg artistic unitar, independent față de mediul ambiant, cu care nu trebuie să intre în contradicție, deoarece și aceasta ar putea da naștere unei relații cu mediul care i-ar putea amenința independența. De aici decurge postulatul :

---

[1] Această idee este susținută de Charles Pierre Bru în cartea sa *Esthétique de l'abstraction*, Paris 1954. El însă nu deosebește tabloul de pictură și drept urmare întîmpină dificultăți în formularea acestei teze în principiu justă. E nevoit să afirme că într-un tablou abstract dispare „suprafața" tabloului *(du tableau)*. Lipsindu-i noțiunea de pictură, se slujește uneori de noțiunea *support*, dar problema rămîne în ce-l privește insuficient elaborată. La fel și J.-P. Sartre, în cartea sa *L'Imaginaire* nu introduce deosebirea dintre „tablou" și „pictură" și în consecință, în anumite situații, e silit să vorbească despre tablou ca „lucru". La fel se întîmplă cu M. Heidegger și E. Gilson.

IV a. Mediul arhitectural al unui tablou abstract trebuie să fie, ca structură artistică, pe cît e cu putință *neutru*. De aici, în practică, pereții uniform cenușii ai sălilor de expoziție, precum și relativa distanțare a tablourilor între ele, ca unul să nu-l stinghereasca pe celălalt [1].

V. Ordonarea petelor de culoare într-un tablou abstract trebuie să fie în așa fel, încît la perceperea ansamblului sau eventual și a unor elemente izolate, acestea să-i fie date privitorului dimpreună cu calitățile lor estetic active și valoroase, și toate laolaltă să ducă la constituirea unei valori artistice, respectiv estetice unitare. Aceste calități pot fi pur vizuale, de natură „picturală" sau pot aparține unor grupuri de momente emoționale fixate pe calități senzoriale, așadar pot fi calități expresive (de pildă ale neliniștii sau liniștii, ale calmului, bucuriei sau dimpotrivă ale tristeții etc.). În acest caz se întîmplă un lucru deosebit și anume : calitățile „expresive", cînd se ivesc în alte împrejurări, în situații de viață reală și cotidiană, pot să nu aibă în sine caracter de valoare estetică, dar îl dobîndesc atunci cînd apar pe fundamentul complicatului ansamblu de calități coloristice. Problema compozițională centrală, materială și nu formală a unui tablou abstract depinde, prin urmare, de situația : ce fel de selecție și aranjament al petelor de culoare poate duce la constituirea calităților estetic valoroase și în special a anumitor momente expresive estetic valoroase. Numai prezența în tablou a acestor calități estetic valoroase poate face ca un produs strict vizual să devină o operă de artă unitară și nu să rămînă la nivelul unei multitudini de pete colorate dezagregate și neutre estetic. Să examinăm acum posibilitățile de realizare ale acestor postulate :

ad. I. Petele de culoare nu pot fi în principiu radical diferite — în ce privește calitatea, saturația și luminozitatea — față de culorile lucrurilor din lumea reală, res-

---

[1] Postulatul se referă deopotrivă și la tabloul figurativ care este totuși mai puțin sensibil la mediu decît tabloul strict abstract.

pectiv faţă de baza senzorială a imaginilor acestor lucruri. Ele se pot deosebi numai a) în privinţa formei spaţiale a petei de culoare[1], b) în privinţa selecţiei petelor de culoare care apar în tablou şi mai ales a calităţii acestora[2], c) în ce priveşte dispunerea petelor de culoare unele lîngă altele în cuprinsul tabloului. De aceste trei momente, sau cel puţin de unele dintre ele, depinde ca aranjamentul petelor de culoare constituind elementele unui tablou abstract să nu fie *imaginea* unui lucru. În principiu faptul nu este exclus şi efectiv există tablouri în care acest postulat este îndeplinit. În majoritatea tablourilor care dovedesc tendinţe marcate către abstracţionism, petele de culoare sînt în aşa fel structurate, încît sub influenţa lor privitorul începe să vadă, fără voia lui, tot soiul de lucruri neobişnuite, fantastice (flori, plante, roci etc.). Aceste pete colorate îndeplinesc funcţia de fundament senzorial-calitativ al anumitor imagini, care, la rîndul lor, îi arată privitorului anumite lucruri, ce-i drept foarte diferite de cele cunoscute nouă din existenţa cotidiană, dar avînd caracterul general al obiectelor materiale. Sînt, ca să le spunem aşa, tablouri „semiabstracte", nu lipsite de un anumit farmec şi de anumite aspecte valoroase, dar nici ele nu sînt tablouri abstracte *sensu stricto*. Dacă s-ar ajunge în toate tablourile la constituirea unor asemenea structurări de imagini, care să-i arate privitorului numai lucruri cu totul neobişnuite şi inexistente în natură, asta ar însemna că postulatul unei abstracţiuni absolute a tabloului nu ar putea fi realizat în mod practic. În raport cu faptele deja amintite, pare să

---

[1] De aici, la primele încercări de a crea tablouri abstracte, tendinţa către aşa-numitele „deformări" (cu scopul eliberării de sub influenţa modelelor, a obiectelor percepute în lumea reală cotidiană). Operaţie care — evident — nu putea duce la un tablou abstract *sensu stricto*.

[2] De aici încercările de a utiliza game şi tonalităţi cromatice cu totul diferite de cele din lumea reală. Precum şi experimentarea diverselor game şi tonuri în tablouri mai mult sau mai puţin înrudite printr-o temă mult simplificată. Ca exemplu pot fi citate aici ciclurile de compoziţii colorate ale lui Taranczewski.

nu fie așa, cîtă vreme nu se adaugă și alte piedici în calea realizării postulatului.

ad. II. Dificultatea realizării acestui postulat constă în aceea că — exceptînd pictura pe sticlă și vitraliile — culorile distribuite pe suprafața picturii sînt doar așa-numitele culori de suprafață [1], sau culori pe care în viața de zi cu zi le întîlnim pe obiecte materiale netransparente, „acoperite“ (cum obișnuim să ne exprimăm) cu asemenea culori avînd caracterul specific de a „acoperi“ o suprafață. În modul acesta, respectiva culoare „prezintă“ suprafața pe care e așternută, și astfel face vizibil obiectul însuși. Dacă distribuim pe o pictură anumiți pigmenți colorați, funcția naturală a culorii de suprafață care ia naștere astfel fiind de a marca *suprafața picturii*, sînt necesare diferite manipulări pentru a neutraliza această funcție sau a o dirija către un alt obiect. Numai în vitralii această însușire a culorilor de suprafață este atenuată (cînd le privim în direcția luminii), fără să fie însă cu totul înlăturată, așa încît uneori, cînd sticla este deajuns de groasă, se străvede culoarea spațială a acesteia. În schimb, culorile de felul culorii cerului pur sau a întunecimii dintr-un tunel, sînt numite de germani *Flächenfarbe*, prin urmare, culoare de fond. Aceasta nici nu acoperă o suprafață și nici nu umple vreun spațiu, cum face culoarea spațială (de pildă vinul alb într-un pahar). În pictură, ea poate fi obținută numai cu ajutorul unor procedee artificiale, a unor combinații de culori, prin estomparea contururilor etc. Procedeele utilizate într-un tablou figurativ, pentru „a da impresia“ pînă la un punct de culoare de fond, nu pot fi aplicate într-un tablou abstract. Într-un tablou figurativ este posibil ca, acoperind suprafața picturii cu pigmenți de culoare, să

[1] *Oberflächenfarbe*, în terminologia lui Heinrich Hofmann, în opoziție cu *Raumfarbe* și *Flächenfarbe*. Vezi: *Ueber den Empfindungsbegriff*, în „Archiv f. die gesamte Psychologie“, vol. XVI, 1913. Diferențieri similare stabilește și D. Katz în lucrarea sa *Ueber die Erscheinungsweisen der Farben*, în „Zeitschrift f. Psychologie der Sinnesorgane“, 1913.

fie reprezentate lucrurile (case, obiecte, oameni) şi totodată suprafaţa picturii ca atare să rămînă aproape invizibilă. Dar dacă e vorba de un tablou care nu reprezintă obiecte materiale şi în care nu poate fi produsă impresia de „culoare de fond" printr-un contrast cu aceste obiecte, este deosebit de greu — numai cu ajutorul unor culori alăturate — să fie biruit caracterul culorilor de suprafaţă, înlăturată prezenţa suprafeţii picturii şi drept urmare să fie posibilă apariţia *tabloului abstract*. Totuşi, par să existe asemenea „tablouri" în care, măcar pînă la un punct, lucrul acesta a fost realizat. În paralel, deseori se iveşte fenomenul unui aparent spaţiu tridimensional, care nu se desemnează prea limpede, dar care totuşi există. S-ar putea afirma aşadar că există o aparenţă de „culoare de fond", dar că n-a putut fi înlăturată total funcţia de a ivi (oricît de estompat) ceva obiectual, adică altceva decît culoarea însăşi. Ne aflăm aşadar din nou la frontiera dintre un tablou abstract şi unul semiabstract. Dacă pe lîngă asta, calitatea, forma şi dispunerea petelor de culoare nu opresc crearea de imagini, atunci de la un tablou semiabstract se trece la un tablou figurativ. Mai trebuie atrasă atenţia asupra faptului că la marea majoritate a tablourilor care trec drept abstracte, avem în faţa noastră doar suprafaţa unei picturi împestriţate de pete colorate: deci fundalul unui tablou pe care sînt pictate forme geometrice, pătrate, cercuri, triunghiuri etc. E drept că acestea nu dau la iveală obiecte fictive, ci înfăţişează nişte figuri geometrice concrete, care adeseori rămîn ininteligibile. Ne întrebăm de ce apar laolaltă sau de ce sînt dispuse în felul acela pe suprafaţa tabloului. Atunci cînd petele de culoare, care acoperă suprafaţa picturii, au forme mai neregulate şi sînt totodată „mai estompate", suprafaţa picturii de obicei nu dispare, tocmai fiindcă este acoperită cu culori de „suprafaţă", iar petele de culoare doar „ne amintesc" uneori, datorită formelor lor, lucruri nereprezentate în tablou. Privitorul nu trece însă în acest caz de la pictură la un tablou abstract, ci are de-a face mai degrabă cu o compoziţie decorativă specială, decît cu una autonomă,

coloristică, şi depăşind pictura, permiţînd să fie uitată. Cu alte cuvinte : drept urmare a faptului că în pictura abstractă sînt folosite în mod necesar culori care acoperă suprafaţa picturii cu o culoare „de suprafaţă“, multe tablouri abstracte nu sînt în realitate abstracte *sensu stricto*. Şi numai valorile decorative pot deosebi acel produs artistic de o simplă planşă de lemn sau bucată de pînză pictată.

Dar chiar şi atunci totul depinde de împrejurarea dacă petele de culoare sînt în stare să atragă atenţia privitorului, devenind obiect al cunoaşterii estetice, sau dacă sînt „receptate“ de privitor drept fundamentul calităţilor senzoriale ale imaginilor. Ceea ce ne duce la postulatul următor.

ad. III. Petele de culoare izolate pot atrage atenţia asupra lor prin forma lor neobişnuită, ordonarea în raport cu alte calităţi şi modul de distribuire pe suprafaţa tabloului în aşa fel, încît devin ele însele obiectul trăirii estetice şi încetează să mai fie exclusiv fundamentul imaginii. Caracterul neobişnuit al formelor şi distribuirii pe suprafaţa tabloului s-a manifestat în numeroase tablouri din ultimul deceniu (mai ales în pictura „taşistă“). Oare în felul acesta nu se ivesc în tablouri *obiecte* noi ? Bineînţeles nu reprezentate în imagini, ci *arătate* concret, de-a dreptul pe tablou (sau poate mai degrabă pe suprafaţa picturii). Sînt obiecte — fie ele doar „figuri“ geometrice — şi nu simple ansambluri de calităţi coloristice, aşa cum s-ar cuveni să fie postulat în cazul unui tablou „abstract“ *sensu stricto*.

În fapt, acesta este poate cazul cel mai frecvent în ce priveşte tablourile care se străduiesc să fie „abstracte“ dar nu ajung la o deplină „abstracţiune“ în sensul de mai sus. Şi de aici nu există oare anumite căi care să ducă la o nouă modalitate de reprezentare a acelui ceva ce urmează — în sensul strict al cuvîntului — să nu fie reprezentat, ci arătat *per analogiam*, printr-o asemănare doar sugerată dar nerealizată pe deplin a „figurilor“ de pe tablou (sau pictură ?) cu anumite obiecte reale sau fragmente sau măcar părţi ale acestora ? Sigur e însă că

privitorii, neştiind prea exact cum să se comporte faţă de un tablou „abstract“ şi ce anume „să caute“ în el, cel mai adesea încearcă să recunoască „obiecte noi“, sugerate exclusiv de figurile colorate ivite pe tablou dar — de fapt — nereprezentate de tablou ci numai „imaginate“ de privitor.

ad. IV. Caracterul distinctiv, artistic şi estetic al unui tablou abstract poate fi obţinut doar prin crearea unui ansamblu autonom, din compunerea unor pete de culoare corespunzătoare calitativ şi ca formă, în aşa fel încît să nu-i pretindă privitorului nici un efort de a depăşi raţional sau imaginar tabloul însuşi. Înrămarea tabloului în vederea delimitării de mediu este doar un paleativ, mai degrabă un tertip decît un procedeu artistic propriu-zis şi dealtminteri este cu totul insuficient. Dacă ceea ce se găseşte în cuprinsul ramei nu constituie o unitate compoziţională unitară vizual, dacă elementele sale componente nu-i aparţin atît de inseparabil încît orice schimbare să atragă după sine o dezagregare lăuntrică, un fel de *disiecta membra*, dacă peste această unitate omogenă nu se înalţă atmosfera proprie farmecului estetic, care învăluie totul şi exclusiv numai ceea ce este „în“ tablou, atunci nici o ramă nu poate fi de folos. Atunci avem de-a face cu o multitudine de detalii care — ce-i drept — apar unele lîngă altele, dar nu se invită reciproc şi nici nu se influenţează calitativ, aflate — cum se spune — „nu se ştie pentru ce“ în cuprinsul aceleiaşi suprafeţe, mărginită de un cadru. În această privinţă păcătuiesc într-adevăr de cele mai multe ori creaţiile picturii „abstracte“ : fie că tabloul se descompune în mai multe centre compoziţionale, fie că apar o multitudine de pete de culoare, calităţi sau figuri (forme spaţiale), încît devine cu neputinţă de sesizat unitatea calitativă la care se aşteaptă privitorul, amprenta valorii, a individualităţii artistice.

Evident se pune întrebarea dacă există vreun principiu compoziţional al tabloului abstract, general dar nu pur formal, în baza căruia să poată fi compuse ansambluri unitare calitativ, omogene şi independente faţă de mediul

ambiant, iar dacă un asemenea principiu există, care e acela. În stadiul actual al lucrurilor, adică ţinînd seama de tablourile abstracte existente şi de nivelul teoretic al cercetărilor privind pictura abstractă[1] nu se poate da un răspuns satisfăcător la această întrebare. Poate că un principiu general nu există şi că pentru fiecare tablou în parte trebuie gîndit un principiu compoziţional nou, poate că o pată de culoare plasată pe pînză determină amplasarea univocă a tuturor celorlalte care o completează, sau poate că permite numeroase şi felurite asamblări coloristice care s-o completeze. Din acest punct de vedere toată pictura abstractă de pînă acum poate fi considerată drept un mare experiment, prin care se urmăreşte găsirea unui principiu (sau poate a mai multora) de coerenţă şi coeziune a multiple pete de culoare într-un tot unitar. Dar încercăm totodată sentimentul că numeroase experienţe întreprinse pînă astăzi nu au reuşit, că nu a fost găsită o rezolvare corespunzătoare şi că imensa majoritate a tablourilor abstracte de pînă acum sînt *disiecta membra*, nişte creaţii dezagregate, care nu pot produce o satisfacţie estetică. Dar chiar şi aceste tablouri imperfecte pot constitui, pentru teoreticianul artei abstracte, un material de studiu util din care să poată deduce motivele pentru care anumite asamblaje de culori nu dau un tot omogen ci o multitudine de elemente disparate.

ad. V. Dacă este posibil şi cum poate fi realizat postulatul V cu mijloacele de care dispune pictura abstractă, iată problema cea mai dificilă dintre toate cele ce se pun teoreticianului de artă. Care sînt condiţiile generale de apariţie a calităţilor estetic valoroase pe fundamentul momentelor pur vizuale (culori, lumini, umbre, forme) —

---

[1] După cîte ştiu, literatura pe această temă este relativ puţin numeroasă. Mă refer la cîteva lucrări franceze demne de atenţie : Marcel Brion, *L'Art abstrait*, Paris, 1956 ; Charles Pierre Bru, ***Esthétique de l'abstraction***, Paris, 1956 ; Michel Seuphor, *Dictionnaire de la peinture abstraite*, Paris, 1956. Bineînţeles ţin seama de stadiul cercetărilor în clipa acestei conferinţe.

reprezintă o problemă pînă acum nerezolvată pe plan teoretic. Chiar şi deosebirea dintre calităţile estetic valoroase şi calităţile estetice ale valorilor înseşi, este o descoperire relativ recentă. După cîte ştiu o asemenea deosebire poate fi găsită la Johannes Volkelt în cea de-a doua ediţie a lucrării sale *System der Aesthetik*[1]. Dar descoperirea legilor generale ale relaţiilor între aceste trei categorii de calităţi aparţine deocamdată viitorului. Se poate totodată afirma, că pictura abstractă, cu fiecare tablou reuşit al ei, reprezintă în cadrul vizualităţii pure o experienţă creatoare pentru stabilirea relaţiilor necesare între aceste trei categorii de calităţi ; adesea o experienţă cu concluzii negative. Dar chiar dacă o atare experienţă se încheie cu concluzii pozitive, adică privitorul — în cadrul percepţiei nemijlocite a unui anumit tablou abstract — ajunge la convingerea că nu numai în tabloul respectiv apar anumite calităţi ale valorilor estetice bazate pe vizualitatea pură şi că baza lor coloristică apare în relaţiile dintre calităţi ca necesară, totuşi, trecerea de la acea relaţie necesară — dată într-o percepţie nemijlocită şi realizată în respectivul tablou — pînă la înţelegerea conceptuală a regulii, al cărei caz particular a fost materializat în respectivul tablou, reprezintă o dificultate teoretică nouă, biruită într-un număr foarte redus de cazuri. Gustav Teodor Fechner a fost poate primul teoretician care a presupus existenţa unor asemenea reguli şi a căutat să le descopere pe cale experimentală, cu toate că, nici metoda pe care a folosit-o nu s-a dovedit a fi cea potrivită şi nici tratarea problemei ca legităţi în cuprinsul unor fenomene psihice, mai ales a celor aşa-numite impresii senzoriale şi a plăcerii, nu pare a fi justă. Dar afirmaţia sa, potrivit căreia produsele geometrice, ale căror laturi sînt unele faţă de altele în raportul „secţiunii de aur", au o valoare estetică pozitivă, pare să fie adevărată dacă o aplicăm la calităţi date vizual şi la valoarea estetică realizată cu ajutorul lor.

---

[1] Socotesc că lucrările mele au contribuit la introducerea şi precizarea acestei deosebiri.

Toate aceste greutăţi ne permit să ne dăm seama încă o dată că arta abstractă, şi mai cu seamă pictura abstractă, este deosebit de dificilă din considerentul că artistul este nevoit să prevadă, într-un soi de fantezie intuitivă, calităţile estetic valoroase şi ansamblul lor care fundează o valoare estetică determinată, înainte de a ajunge să descopere care bază a unor calităţi pur vizuale (culori, lumini şi forme spaţiale) poate sau trebuie să ducă la constituirea calităţilor valorii intenţionate. Evident, se poate obţine mult prin încercarea foarte simplă de a alătura culorile unele lîngă altele, dar numeroase rezultate pot fi şi negative. Şi aşa se va întîmpla pînă nu va fi găsit răspunsul general la întrebarea cum poate fi produsă relaţia necesară între calităţile pur vizuale, care să ducă la ivirea unor calităţi estetic valoroase şi la apariţia concretă a unei valori estetice, manifestată vizibil. Răspunsul la această întrebare se loveşte — aşa cum am mai arătat-o — de o serie de dificultăţi, la care se adaogă următoarele :

1. Culoarea pretinde de la sine o anumită formă a petei de culoare în care este concretizată, dar *nu impune* o formă spaţială *anumită*. De aceea, orice pată de culoare cu o anumită formă bine definită, nedecurgînd din forma unui obiect colorat, cum trebuie să se întîmple într-o pictură abstractă, apare ca un gest arbitrar, datorat voinţei artistului. O anumită relaţie existentă între calitatea culorii şi forma petei de culoare poate decurge din *rolul* pe care acea pată urmează să-l joace în aranjamentul mai multor pete de culoare. Dar pentru a nimeri această relaţie întocmai şi a o realiza, trebuie cunoscut dinainte, *in fictione*, acel aranjament, deocamdată nerealizat.

2. Culoarea însăşi (calitatea plus luminozitatea şi saturaţia ei) modifică printr-un contrast simultan mediul ambiant şi suferă ea însăşi influenţa provenită din acest mediu. Aceasta constituie într-o anumită măsură începutul influenţei culorilor — şi, în mod derivat, şi a petelor concrete de culoare, dispuse alăturat — a unora asupra celorlalte, şi oferă baza a ceea ce este necesar pentru făurirea unui ansamblu armonios coloristic-calitativ. Alte

cazuri, foarte complicate şi foarte variate, rămîn să fie descoperite.

3. Un fenomen mult mai important, dar foarte greu de formulat conceptual, este aşa-numitul „acord coloristic“ (a două sau mai multe pete în lăuntrul unei suprafeţe limitate). Sarcina de a găsi sau descoperi acordul dorit şi totodată definirea conceptuală a componentelor sale precum şi a calităţii derivate a acordului însuşi face dificilă împrejurarea că — după cîte se pare — există diferite acorduri posibile între culori, iar stabilirea legilor privind relaţiile sau alegerea culorilor, care produc aceste acorduri, se mai află încă — după cum se ştie — într-un stadiu incipient. Atît pictura concretă cît şi anumite studii teoretice ale lui W. Taranczewski mi se par a fi căutarea diverselor acorduri între culori, păstrîndu-se o distribuire şi o alegere relativ asemănătoare a formelor petelor de culoare. Dar — pare-mi-se — trebuie să se vorbească nu numai despre „acordurile“ culorilor ci şi despre calităţile sintetice ale aceloraşi acorduri (la fel ca în muzica pură, de unde evident provine noţiunea de acord). După cîte se pare, o culoare dată recomandă o multitudine de acorduri posibile, pe care le poate constitui cu alte culori sau pete de culoare, iar calitatea sintetică a acordului determină dinainte încă nerealizatele calităţi ale culorilor, care pot constitui celelalte componente ale acordului. Dar cum se poate trece *in concreto* de la aceste presupuneri la descoperirea efectivă a posibilităţilor care urmează să fie realizate, este ceva ceea ce pînă în clipa de faţă nu ştim, ce este lăsat pe seama artistului şi poate că trebuie să-i fie lăsat în seamă. Intuiţia primordială a artistului este pînă în clipa de faţă factorul esenţial al inventivităţii.

4. Nu trebuie totuşi să se uite că la definirea calităţii acordului joacă un anumit rol forma, dimensiunea şi amplasarea reciprocă a petelor de culoare, care constituie fundamentul acordului de culoare. Fiind păstrate aceleaşi calităţi ale culorilor şi variind formele petelor de culoare, distribuirea şi aranjamentul lor reciproc, sînt posibile diferite acorduri cu valori calitative diferite. Faţă de mul-

titudinea momentelor care trebuie puse la socoteală, dependențele care pot interveni între ele și calitatea acordului sînt deocamdată nedescoperite, ba chiar și posibilitățile lor se conturează cu prea puțină claritate. Dar tocmai faptul că există pe de-o parte o anumită cantitate de încercări izbutite, iar pe de alta o serie de rezultate negative, ne permite să presupunem, că în ciuda tuturor îndoielilor asemenea interdependențe există, dar că sînt foarte diverse și numeroase, ceea ce îngreunează sensibil experiența generală. De aceea nu trebuie să se renunțe la sarcinile practice și la cele teoretice care se schițează aici. Teoreticienii pot și trebuie să beneficieze de ajutorul artiștilor creatori al căror efort reprezintă o practică experimentală de pionierat.

În special pare posibil să surprindem în ceea ce am denumit „fantezie intuitivă", calitățile acordului culorilor, mai înainte de a fi realizate în tablou calitățile culorilor care fundează acest acord[1]. Această intuiție poate permite într-o măsură să fie presupuse atît calitățile culorilor, care fundează acordul, cît și determinările mai exacte ale formei, dimensiunii și distribuirii lor reciproce. Încercările întreprinse pe această bază pot confirma presupunerile sau le pot infirma, ca false, și eventual ar putea duce la revizuirea sau corectarea alegerii prevăzute anterior a formelor, distribuirii și calității diferitelor pete de culoare în parte.

La fel ca în muzică, sînt posibile tablouri „abstracte" care conțin nu unul singur ci mai multe acorduri de culoare. Dar spre deosebire de muzică, aceste acorduri trebuie și pot să se ivească simultan și în cadrul trăirii estetice sînt percepute aproape în același timp. Postulatul unei compoziții interne omogene a tabloului se referă în primul rînd la „armonizarea" între ele a acordurilor de culoare care apar simultan și eventual ar urma să ducă la o calitate superioară, sintetică a ansamblului calităților acordurilor de culoare. Abia atunci devine evi-

[1] Un fenomen similar apare și pe terenul muzicii.

dent că tabloul este construit pe o bază compoziţională unitară, pur picturală. Astfel se ajunge la ceea ce poate fi numit „organizarea spaţiului" cu ajutorul calităţilor creaţiilor colorate pure. Şi abia atunci apare evident că dintr-un tablou construit astfel nu poate fi extras, schimbat sau adăugat nimic, fără a deteriora calitatea sintetică supremă a acordului armonios şi prin asta în fond a dezmembra tabloul însuşi.

5. Folosirea unor demarcări liniare, nete, pentru delimitarea petelor de culoare între ele şi în special utilizarea de linii drepte în acest scop, aduce întotdeauna cu sine primejdia ca pata astfel conturată să înceapă să reproducă (fie şi într-o manieră simplificată) un anumit lucru (chiar şi numai o siluetă). Ceea ce ar avea drept consecinţă apariţia măcar a unor figuri plate, bidimensionale (de regulă „geometrice", adică remarcîndu-se prin regularitate), care funcţionează în tablou ca nişte obiecte şi astfel distrug caracterul pur abstract al acestuia. Dar chiar şi delimitările „negeometrice", neregulate, însă nete ale petelor de culoare aduc cu sine aceeaşi primejdie. De unde tendinţa folosirii unor pete slab demarcate între ele, „difuze", ceea ce însă adeseori influenţează nefavorabil şi împiedică obţinerea unui acord limpede între culori.

Dificultăţi de acest tip există desigur mult mai multe. Informaţii utile ne-ar putea furniza pictorii înşişi, dacă pregătirea lor teoretică şi capacitatea de a formula în limbajul teoreticienilor concluziile experienţei lor nemijlocite ar permite o colaborare între creatori şi cei care se străduiesc să înţeleagă intenţiile şi realizările lor. Aşa cum stau lucrurile pînă acum, s-ar părea că unii dispun de o bogată şi variată experienţă, dar le lipseşte limbajul necesar transmiterii acesteia, iar ceilalţi poate că dispun de capacitatea făuririi de concepte şi a formulării într-un limbaj de specialitate, dar nu deţin o cantitate mulţumitoare de experienţe diferenţiate care să le permită o colaborare cu adevărat fructuoasă.

IV

În încheiere, aş vrea să mai menţionez cîteva sensuri diferite ale noţiunii de tablou „abstract“, îndeobşte prea puţin diferenţiate între ele.

1. Un tablou este „abstract“ dacă în cuprinsul lui nu apar obiecte reprezentate (lucruri sau oameni).

2. Tabloul de acest fel este „abstract“ în sensul că pentru a-l percepe fidel, privind petele de culoare trebuie să faci abstracţie de funcţia pe care ele o îndeplinesc în mod normal, aceea de a constitui imagini, şi mijlocit de a da la iveală prin aceste imagini unele lucruri. Trebuie de asemenea să faci abstracţie de funcţia petelor de culoare de a fi o determinare a suprafeţei tabloului.

3. Tabloul de acest fel este „abstract“ în sensul că este izolat din mediul său ambiant, fiind un ansamblu calitativ specific şi intrinsec.

4. Tabloul de acest fel este „abstract“, întrucît ca ansamblu armonios de calităţi pure, constituit pe baza unui obiect real, el reprezintă modelul ideal al unui ansamblu armonios de calităţi pure (ca o „idee“ platoniciană).

5. Într-un sens cu totul diferit, tabloul este „abstract“ dacă — ce-i drept — conţine obiectele reprezentate, dar ele sînt, în ce priveşte detaliile, „simplificate“ (în comparaţie cu modul în care apar într-o percepţie vizuală). În locul a numeroase nuanţe de culoare de mici dimensiuni, apar pete mari de culoare de o singură calitate; în locul a numeroase amănunte ale conturului formei aparţinînd corpului reprezentat, apare în tablou o singură formă, desenată în linii mari, a unui obiect analog reprezentat.

6. Se mai spune despre un tablou că este „abstract“ într-un cu totul alt sens, şi anume cînd apar în el *deformări* evidente ale formelor şi culorilor obiectelor reprezentate, „deformări“ în raport cu obiecte analoage reale. Mai trebuie reţinut că „deformarea“ nu provine dintr-o inabilitate tehnică de a „zugrăvi“ respectivele obiecte reale, ci este consecinţa intenţiei artistului şi exercită

o funcţie artistică specială. Atunci se produce o „abstracţie“ de la formele şi culorile obiectelor reale, care eventual au slujit ca punct de pornire şi model pentru configurarea lor ca obiecte reprezentate în tablou. „Deformarea“ poate avea ca scop obţinerea unui anumit grupaj al calităţilor coloristice sau producerea de efecte dinamice în ansamblul tabloului etc.

7. În sfîrşit, despre orice tablou figurativ se poate afirma că ar conţine în sinea lui un anumit tablou „abstract“, cuprinzînd tot ceea ce aparţine vizualităţii ; un tablou abstract prin aceea că-i pretinde privitorului să facă abstracţie de „conţinut“, adică deopotrivă de tematica istorică, literară precum şi de obiectele reprezentate, cu calităţile lor fizice sau psihice. Se poate afirma că în acest sens „abstract“ înseamnă evitarea a tot ce nu este pur „pictural“, iar ca produs al unei asemenea „abstrageri“ este menţinut numai ceea ce constituie un ansamblu pur vizual-calitativ şi reprezintă baza pentru calităţi picturale estetic valabile şi a valorilor estetice fundate în ele.

PROBLEMA SISTEMULUI CALITĂŢILOR ESTETIC RELEVANTE *

Problema principală la care se referă această conferinţă este structura internă a operei de artă, respectiv a obiectului estetic, constituit pe baza unei opere de artă de către un receptor competent, problemă legată şi de aceea a aşa-numitei „obiectivităţi“ a valorii estetice.

---

* Studiul de faţă reia într-o formă succintă şi accesibilă problemele pe care le-am prezentat într-un ciclu de conferinţe la „Secţia de Estetică“ a „Societăţii polone de filozofie“ din Cracovia în anii 1962 şi 1963. S-au păstrat imprimate pe benzi de magnetofon procesele verbale ale referatelor şi ale amplelor discuţii care le-au urmat. Acest studiu este totodată versiunea polonă mai extinsă a referatului pe care l-am ţinut la cea de-a III-a Şedinţă plenară a „Celui de-al V-lea Congres Internaţional de Estetică de la Amsterdam“, în anul 1964.

Cînd se analizează structura internă a operei de artă (a obiectului estetic), trebuie să se țină seama că în diversele domenii ale artei precum și în diferite opere de artă izolate pot interveni deosebiri esențiale cu privire la caracterul unitar al structurii acestora. Operele de artă pot avea o structură mai omogenă sau mai puțin omogenă în funcție de perfecțiunea, de conținutul și de stilul lor. De aceea, o analiză a lor atentă poate duce la concluzii foarte diferite. Totuși, în vederea unei prime orientări, este necesar să se traseze liniile directoare ale problematicii generale și posibilele ei rezolvări.

În primul rînd trebuie făcută deosebirea între armătura neutră din punct de vedere valoric și momentele artistic și estetic valoroase ale operei de artă. De fapt, într-o operă de artă adevărată nu există momente lipsite de orice fel de semnificație pentru apariția calităților estetic valente și mai cu seamă valoroase[1]. Totuși acest fel de semnificație nu este echivalent cu valoarea pe care o deține un moment al operei de artă (respectiv al obiectului estetic). În semnificația, respectiv în rolul pe care îl joacă fiecare moment al operei de artă la constituirea calităților estetic valente (relevante) sînt posibile diferite trepte, în funcție de capacitatea diferită de manifestare a acestor momente. În ciuda deosebirilor care intervin din acest punct de vedere în structura diverselor opere de artă, pot fi deosebite trei tipuri generale ale determinărilor acestora : 1. momente materiale sau formale, în sine neutre estetic, printre care însă se cuvin deosebite acele momente care au o importanță pentru constituirea calităților estetic valente, așadar care sînt valoroase din punct de vedere *artistic* ; 2. momente și mai ales calități supraetajate celor dinainte și care sînt valoroase (pozitiv sau negativ) adică estetic valente ; și 3. valoarea estetică

[1] Dacă asemenea momente apar totuși, ele nu sînt indispensabile operei, mai mult, pot constitui un factor care să aducă perturbări în structura acesteia (dar în acest caz încetează să mai fie neutre pentru valoarea operei).

însăși, care de asemenea este în sine determinată calitativ[1].

Totalitatea determinărilor primului grup constituie armătura estetic neutră a operei de artă[2]. În diferitele arte ea este determinată prin diferite selecții de momente. Așa de pildă, dintre calitățile estetic neutre ale operelor aparținînd așa-numitelor arte figurative (literatura, pictura, sculptura) face parte și construcția stratificată, care dintr-o operă muzicală sau dintr-un tablou abstract lipsește. Tot de ele țin și diferite momente ale structurilor *quasi*-temporale existente în operele literare sau în muzică, dar absente din structura tabloului. În sfîrșit, neutre estetic sînt structurile categoriale ale obiectelor reprezentate într-o operă de artă, deși poate să nu fie nerelevant pe plan artistic dacă, de pildă, într-o operă literară printre obiectele reprezentate au precădere cele cu structură statică sau procesele care în structura lor formală conțin aspecte dinamice. Unele proprietăți ale armăturii neutre a operei pot juca un rol mai mult sau mai puțin important în constituirea de calități estetic valoroase în obiectul estetic. Așa de pildă, cu totul alte posibilități se deschid pentru apariția diverselor structuri dinamice într-o operă muzicală, cu structură *quasi*-temporală, decît în operele care nu au o asemenea structură și sînt construite static. Ar fi însă greșit să se creadă că operele arhitectonice ar fi lipsite de momente dinamice esențiale, avînd un rol important la constituirea calităților estetic valoroase.

Pe baza armăturii neutre a operei de artă se supraetajează — așa cum am mai spus — diferite calități estetic valente; dacă se ivesc într-o selecție anumită și

---

[1] Despre deosebirea dintre valorile artistice și valorile estetice am vorbit la o conferință ținută la „Societatea de Estetică“ din Londra, în noiembrie 1963. Conferința a fost publicată în rezumat în „The British Journal of Aesthetics“, cu titlul *Artistic and Aesthetic Values* l c., vol. IV, nr. III, iulie 1974.

[2] La baza ei se găsește un anumit obiect real (fizic) care constituie fundamentul său ontic. Acest fundament ontic îl creează artistul.

ordonate corespunzător, ele constituie valoarea estetică determinată calitativ a operei.

În această situaţie se contureazǎ diferite posibilităţi tipice de relaţii, dependenţe şi autonomii între : momentele neutre estetic, artistic relevante şi estetic valente, şi mai ales între determinările valoroase ale unei opere de artă concretizate şi valoarea estetică a acesteia, precum şi între însăşi valorile estetice constituite pe baza determinărilor estetic valoroase. Tocmai aceste relaţii şi dependenţe se cuvin cercetate mai îndeaproape, deoarece clarificarea lor permite înţelegerea construcţiei specifice a diverselor opere de artă. În acest scop e necesar mai întîi să ne putem orienta în privinţa calităţilor estetic valente şi să obţinem o privire de ansamblu despre varietăţile acestora. Primul pas îl poate constitui lista pe care o oferim aici, chiar de-ar fi doar provizorie, de calităţi estetic valoroase, indicate prin denumiri folosite în diferite limbi în momentul frecventării unei opere de artă. [1]

---

[1] Lista a fost întocmită în patru limbi : polonă, engleză, germană şi franceză. Respectivele versiuni parţial nu coincid. Lucru firesc, întrucît în fiecare dintre aceste limbi, capacitatea de definire a calităţilor obţinute prin experienţă diferă, după cum nici sensibilitatea faţă de calităţile date nu este aceeaşi la toate popoarele şi nici chiar la toţi indivizii. Cuvintele care figurează pe listă nu sînt termeni ştiinţifici, ci provin din limba vie. Ca atare, au o capacitate sporită de a trezi în cititor experienţa sa nemijlocită faţă de respectivele calităţi şi sînt într-un contact mult mai strîns cu experienţa de viaţă directă decît expresiile ştiinţifice. Din aceleaşi cauze, au adeseori sensuri multiple şi drept urmare, în cadrul diferitelor grupuri, unii termeni se repetă dar cu înţeles schimbat. Pe de-o parte este necesar ca această listă să fie completată, pe de alta, chiar corectată în vederea unei mai mari fineţi ; ea este „provizorie", reprezentînd doar o ipoteză de lucru. Lista în limba polonă este alcătuită conform anumitor grupări, al căror înţeles se va lămuri numaidecît. Am început s-o întocmesc pe cînd îmi pregăteam referatul pentru cel de „Al III-lea Congres Internaţional de Estetică de la Veneţia", în anul 1956, intitulat : *La Valeur esthétique et le problème de son fondement objectif*. Ulterior am alcătuit lista de faţă, substanţial îmbunătăţită.

A. *Momente estetic relevante*

I. Momente materiale

a) *emoţionale* : emoţionat, înduioşător, liric ; trist, posomorît, disperat, dramatic ; groaznic, înspăimîntător, înfricoşător, tragic ; bucuros, senin, vesel, plin de fericire ; plăcut, drăguţ, neplăcut, supărător, desfătător, dureros ; serios, solemn, măreţ, patetic, demn...
b) *„intelectuale“* : glumeţ, ingenios, ager, pătrunzător, interesant, plin de umor, profund-plicticos, obtuz, „greoi“, banal, superficial, uşor...
c) *de substanţă* : unele calităţi senzoriale, de pildă din sfera culorilor sau a sunetelor, precum anumite culori saturate sau culori „şterse“ („pastelate“). Sunetul plin al unei viori bune, al unui clopot de argint, a sticlei de calitate, timbrul sunetelor, de pildă al glasului omenesc etc.

II. Momente formale[1]

a) *pur obiectuale* : simetric, asimetric, nesimetric (acesta din urmă în diverse variante) ; omogen, neomogen, compact, „descompus“ ; concis, „lăbărţat“ ; unitar, neunitar, eterogen, uniform, monoton ; bogat, sărac, slab, „redus“, neînsemnat... ; zvelt, stîngaci (în înfăţişare), „greu“ (în arhitectură de pildă), elansat, greoi, nearmonios, „neîndemînatic“, încărcat ; „simplu“ (în germană *schlicht*), armonios, nearmonios...
b) *derivate* din experienţa receptorului : transparent, netransparent, încurcat, confuz ; clar, neclar, tulbure, nebulos, pătrunzător ; expresiv, inexpresiv, echilibrat, dezechilibrat, calm, zbuciumat, proporţionat, disproporţionat ; încordat, dinamic, static ; corect, incorect, ordonat, dezordonat, haotic...

---

[1] După cum o arată exemplele, din această categorie fac parte diferite accepţiuni ale formei. Cei interesaţi sînt rugaţi să consulte şi lucrarea mea : *O formie i treści dziela sztuki literackiej* („Despre forma şi conţinutul operei de artă literară“), *Studii de estetică*, vol. II, pp. 343—474.

III. Variante de calități „alese“ sau „vulgare“

nobil, distins, elegant, neelegant, grosolan, vulgar, ordinar, „mitocănesc“, „grosier“ (lipsit de subtilitate), subtil, rafinat, căutat, simplu, necăutat; delicat, nedelicat, brutal, perspicace, pur (culoare), „impur“ (în culoare, desen); măreț, modest, finisat, nefinisat...

IV. Moduri de manifestare ale calităților

blînd, ascuțit, dur, țipător, strident, moale, savuros, palid, bătător la ochi, discret, agresiv...

V. Variante ale „noutății“

nou, vechi, proaspăt, original, lipsit de originalitate, modern, contemporan, demodat, învechit, excepțional, minunat, șablonard, comun...

VI. Variante ale „naturaleții“

natural, firesc, artificial, forțat, exagerat, afectat, patetic, idealizat...

VII. Variante ale „veridicității“

veritabil (în germană *echt*), neimitat, onest, sincer, fals, falsificat, nesincer, neonest...

VIII. Variante ale „realității“

„adevărat“, „real“ (în ce privește aspectul de realitate), nereal, simulat, iluzoriu, imaginar, fabulos...

IX. Moduri de „a acționa“ asupra privitorului

stimulator, excitant, neliniștitor, calmant, liniștitor, reconfortant, fortifiant, tonic, dezarmant, debilizant, zguduitor, impresionant, înspăimîntător, nesolicitant...

Momentelor estetic valoroase trebuie să li se opună variante ale valorilor estetice însăşi, pe care de obicei le denumim cu ajutorul unor substantive ca de pildă „frumosul“, sau cu ajutorul unor adjective care definesc însăşi opera înzestrată cu respectiva calitate. Spunem un „frumos“ poem. Atunci cînd dorim să marcăm calitatea care defineşte valoarea dată, folosim denumiri abstracte ca „frumuseţea“. În lista alcătuită de mine mă voi folosi pentru simplificare numai de adjective, deşi e vorba de a indica momentul care determină o anume valoare. Socotesc că există numeroase valori de acest fel, şi nu una singură, cum se susţine în mod obişnuit. De aceea am împărţit pe grupe chiar şi calităţile valorilor. Şi anume :

B. *Determinări ale valorilor estetice*

a) plăcut, drăguţ, frumos (fiecare dintre aceste calităţi se poate ivi în diferite variante calitative, cu neputinţă de enumerat aici) ;
b) urît, slut, oribil, scîrbos...
c) plin de farmec *(charme)*, de graţie *(grâce)*, lipsit de farmec, de graţie...
d) mare, puternic, „mărunt“, fără putere...
e) matur, imatur, „crud“...
f) perfect, strălucitor, ales...

După cum se vede în toate grupările apar denumiri atît ale momentelor pozitiv valoroase cît şi negativ valente, dar ele nu sînt niciodată estetic neutre, deşi au fost enumerate şi momente care numai într-o coapariţie cu altele, selectate în mod adecvat, îşi dobîndesc valenţele estetice. Aceste denumiri sînt adeseori folosite în cadrul unor fraze care devin judecăţi de valoare, respectiv evaluări ale unor obiecte estetice, constituite pe baza unor opere de artă. Ele indică ceva ce ne este dat sau este resimţit nemijlocit, ceea ce ne emoţionează într-o experienţă şi ne dă astfel prilejul de a emite o apreciere. Lista trebuie considerată ca avînd un caracter provizoriu şi este necesar să fie controlată. Va trebui completată sau schimbată, înlăturîndu-se unii termeni. Multiplele sensuri ale

fiecărui termen în parte trebuie cercetate, depunîndu-se eforturi de a le preciza înţelesul. În general lucrul acesta nu se poate realiza prin anumite definiţii, ci recurgîndu-se la exemple care vor permite diferenţierea calităţilor înrudite şi totodată vor „satura“ cu date intuitive cuvinte rupte din context. Calităţile înscrise în listă sînt fie valoroase în sine, fie că devin valoroase datorită ansamblului de calităţi împreună cu care apar, în sfîrşit îşi pot schimba valoarea şi rolul în raport cu respectivul grupaj. Şi grupările de calităţi pot fi pozitiv sau negativ valoroase, dar toate cazurile posibile nu aveau cum să fie arătate în listă. Persoanele care se interesează de această problemă şi vor s-o cerceteze mai îndeaproape îşi vor putea da lesne seama de faptul că, dacă lista este bine întocmită măcar în principiu, atunci ea conţine toate cele trei feluri de calităţi estetic valoroase. Prin studii analitice, care trebuie întreprinse pe un material concret, adică asupra unor opere de artă izolate, se va putea obţine un progres real în estetică. Aceste cercetări vor constitui baza concretă a unor consideraţii, care altminteri s-ar menţine la simple generalizări. De aceea acord atît de multă importanţă problemei întocmirii, perfectării şi prelucrării listei de calităţi estetic relevante.

În diferitele opere de artă (respectiv în obiectele estetice) pot apărea simultan diferite calităţi estetic valoroase precum şi diferite valori estetice. Nu se întîmplă mai niciodată ca într-o operă de artă să se arate doar una din aceste calităţi. Dar tocmai acest fapt constituie punctul de plecare pentru o întreagă problematică, extrem de complicată, pe care doresc s-o schiţez aici. Pe de altă parte, este limpede că nu toate momentele calitative enumerate mai sus pot apărea laolaltă în una şi aceeaşi operă de artă. Mai întîi pentru că există o mult prea mare multitudine de calităţi valente estetic pentru a putea fi conţinute într-o singură operă. Apoi, pentru că unele se exclud reciproc şi nu pot apărea împreună. Există calităţi care, deşi se pot ivi într-o aceeaşi operă, nu se împacă între ele şi dau naştere la fenomene contradictorii. Acestea din urmă par a nu fi niciodată neutre estetic, ci în ma-

joritatea cazurilor estetic negativ valoroase, iar în unele cazuri favorabile ajung să fie şi pozitiv valoroase. De aici ajungem la o altă întrebare importantă, privitoare la relaţiile dintre calităţile estetic valoroase. Oare între ele intervin relaţii şi dependenţe necesare, sau este pur întîmplător faptul că într-o anumită operă apar unele calităţi valoroase şi nu altele?

Înainte de a o formula mai exact şi de a răspunde la această întrebare, să examinăm consecinţele posibile ale răspunsurilor.

Dacă între calităţile estetic relevante ar interveni relaţii şi dependenţe necesare, atunci opera de artă care le încorporează, respectiv obiectul estetic concretizat în baza ei, ar constitui un tot unitar, ar avea cum se spune uneori, în mod foarte adecvat, o structură „organică". Atunci ar fi posibile şi felurite variante ale acestui caracter unitar şi fiecare dintre ele ar aduce cu sine o anumită valoare estetică a operei, respectiv a obiectului estetic. Dacă însă asemenea relaţii n-ar exista, atunci fiecare obiect estetic (sau operă de artă) ar constitui un soi de „amalgam" de calităţi, în care ar fi cu neputinţă de descoperit principiul apartenenţei lor reciproce în cadrul aceluiaşi obiect. Pentru a putea explica existenţa respectivelor calităţi într-un obiect estetic, am fi nevoiţi să ne referim la desfăşurarea procesului de creaţie sau la condiţiile în care se săvîrşeşte o anume percepţie estetică a operei date.

În favoarea celei de a doua soluţii s-ar pronunţa desigur empiricii sceptici, pentru care numai experienţa senzorială oferă concluzii credibile şi care sînt încredinţaţi totodată că în această experienţă sînt date numai tradiţionalele „mănunchiuri" de idei, adică o multitudine de calităţi senzoriale nelegate între ele, considerate de unii drept „impresii senzoriale". Aceştia vor fi de asemenea de părere că toate calităţile estetic valoroase pomenite de noi cît şi valorile estetice însele — chiar dacă s-ar accepta că în contact cu opera de artă apare ceva de acest fel ca fenomen concret — nu sînt nimic alta decît un soi de iluzii, scornite de fantezia receptorului, determinate de gustul şi „preferinţele" sale.

Adversarii acestui fel de empirism, foarte răspîndit în lumea contemporană, vor fi înclinaţi să caute anumite relaţii specifice între calităţile estetic valoroase selectate şi ordonate în mod adecvat. Ei vor admite şi structura „organică" a operelor de artă date subiectului în cadrul trăirii estetice. În sfîrşit, vor fi tentaţi să descopere o deosebire de principiu, fundamentată chiar de calităţi, între calităţile estetic valoroase şi cele estetic neutre. Prin urmare, ei nu vor accepta că valoarea unor momente şi prin asta valoarea estetică în sine ar fi doar o pură iluzie „subiectivă".

Este prematur, după părerea mea, să ne pronunţăm de partea uneia sau a alteia dintre soluţiile propuse, deşi experienţa mea personală m-ar face mai degrabă s-o adopt pe cea de-a doua dintre atitudinile menţionate. Pentru a găsi o rezolvare întemeiată, trebuie căutate mai întîi bazele cuvenitei precizări a acestor probleme. Ele trebuie să ne fie furnizate de către datele concrete pe care le dobîndim cu prilejul frecventării unor opere de artă, respectiv a obiectelor estetice constituite în baza lor. De asemenea, orientaţi către ceea ce este esenţial, trebuie să examinăm cît mai multe cazuri, cît mai variate şi care contrastează între ele, pentru a dispune de un material suficient de bogat privitor la diferitele posibilităţi, evitînd astfel primejdia unor concluzii pripite şi unilaterale.

Cu acest prilej trebuie făcută disocierea între cercetările care au drept scop lămurirea structurii interne a operei de artă (şi a obiectului estetic) şi mai ales a caracterului ei unitar, de cele care îşi propun să clarifice problema aşa-zisei „obiectivităţi" a valorilor artistice şi estetice. Cele două probleme sînt strîns legate între ele, deşi relaţia este rareori luată în seamă.

Între care dintre momentele sau componentele operei de artă (respectiv ale obiectului estetic) trebuie să se caute relaţiile reciproce şi ce fel de relaţii urmează să fie acestea ?

Dintre cele patru tipuri de momente ale operei de artă (obiectului estetic) (cele total neutre din punct de

vedere axiologic, cele artistic valoroase, cele estetic valoroase și, în sfîrșit, valorile însăși cu determinările lor calitative) trebuie recunoscute ca fiind fundamentale cele care constituie armătura neutră a operei de artă. Existența acestei armături ar fi desigur recunoscută de cele două concepții adverse. Empiricii sceptici ar fi gata să afirme că într-o operă de artă n-ar exista nimic altceva în afara acestei armături. Poate că ar accepta totuși existența unei selecții de momente artistic valoroase, dar totodată s-ar strădui să dovedească cum că valoarea lor n-ar fi decît aparentă și n-ar constitui decît consecința faptului că receptorul le prețuiește deoarece i-au prilejuit „o desfătare". Ei ar nega însă relațiile necesare dintre determinările estetic neutre ale armăturii operei de artă, acceptînd cel mult existența unei repetiții statistice, verificabilă pe cale empirică, a unei anumite selecții de proprietăți ale diverselor opere de artă.

Este neîndoios că, în ce privește ultima chestiune, trebuie să adoptăm o atitudine potrivnică concepției sceptice și empirice. Ea reprezintă una din concluziile esențiale ale cercetărilor mele prezentate în lucrările *Das literarische Kunstwerk* și *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst* și anume că opera de artă are o structură caracteristică, că între componentele acesteia și determinările lor există o relație necesară precum și anumite dependențe calitative. Așa de pildă, opera literară nu este posibilă în alt fel decît ca o construcție stratificată și totodată ca o structură *quasi*-temporală care se manifestă în succesiunea părților sale unele după altele. Fiecare strat are anumite proprietăți specifice, datorită cărora — ca o consecință inevitabilă — pot exista alte straturi, structurate corespunzător. Nu există operă literară al cărei text să nu constea dintr-un număr de propozițiuni avînd un anumit înțeles sau din alte formațiuni similare care, pe de-o parte să aibă un sens iar pe de alta „un veșmînt" fonetico-lexical. Creațiile care dețin formațiuni lingvistice ce simulează cuvintele, dar sînt lipsite de orice sens, nu constituie în nici un caz opere literare. Structuri necesare și relații ale determinărilor acestora apar și în tablourile

figurative sau în creațiile muzicale, cum am arătat în altă parte. Dar aceste relații nu sînt cele despre care este vorba în cazul creațiilor estetic valoroase.

Totalitatea componentelor, specifice pentru un anumit tip de operă și în mod necesar legate între ele, precum și a determinărilor acestora constituie doar schema generală a operei de artă de un anumit tip. Această schemă n-ar putea exista în sine și — pentru a deveni o operă de artă individuală — trebuie să fie întregită cu alte determinări, deși nu va ajunge niciodată determinată pe deplin. Datorită noilor determinări apar creații speciale care, împreună cu schema generală, alcătuiesc un tot artistic individual cum ar fi *Faust* de Goethe sau *Pan Tadeusz* de Mickiewicz. Multitudinea de opere existente în cuprinsul *aceleiași arte* ne dovedește că întregirea schemei generale pentru ca aceasta să ajungă o creație individuală, asemeni oricărei opere de artă, este indispensabilă, dar ea se poate produce în diferite moduri. Așadar, întregirea nu este indicată univoc de schema generală a operei. Dacă ea se găsește cu adevărat într-o operă, înseamnă că a fost introdusă de un factor exterior, adică de către autor. Selecția proprietăților care o individualizează se poate efectua fie la întîmplare, fie intenționat, prin activitatea creatoare a artistului care urmărește să obțină anumite efecte speciale. Fără să recurgem la informații privind desfășurarea procesului de creație — problemă care nu ține de tema noastră — putem, măcar în unele cazuri, să deducem din opera gata făcută dacă este un conglomerat întîmplător sau un tot organic. Analiza operei de artă și a concretizărilor sale posibile ne permite să înțelegem — și tocmai în asta constă deosebirea între o operă „bună", „bine construită" și una ratată — că respectiva operă este un produs necesar, construit în mod corect. Aceasta înseamnă în primul rînd că selecția determinărilor care împlinesc schema generală a operei, individualizînd-o în forma sa finală de armătură neutră, se explică prin apariția funcțiilor pe care le exercită proprietățile operei la realizarea momentelor artistic valoroase. Îndeplinirea acestor funcții depinde de proprietățile operei și de exis-

tenţa diferitelor relaţii şi dependenţe între respectivele determinări ale acesteia.

Dar şi opera individuală, creată şi definită în acest mod, continuă să fie un produs schematic, întregit abia în concretizările sale. Iar noua împlinire — obţinută de receptor — nu este determinată suficient şi univoc de opera însăşi, deşi aceasta furnizează un număr de indicaţii univoce cu privire la modul cum trebuie construită respectiva concretizare, pentru ca funcţiile artistice ale elementelor şi momentelor de constituire a calităţilor estetic valoroase, care aparţin operei şi se manifestă concret în cadrul ei, să fie efectiv îndeplinită. Opera oferă doar baza indispensabilă [1], receptorul este cel care o împlineşte şi-i permite astfel să-şi dezvolte efectiv capacităţile artistice. Iată deci că pentru a doua oară apare necesară participarea unui factor activ şi creator, provenind din afara operei, pentru a lua naştere concretizarea şi mai ales un obiect estetic.

Atunci cînd avem de-a face cu un obiect estetic finit, gata constituit, care reprezintă o reconstrucţie fidelă a operei, adică una ce se încadrează în limitele modificărilor admise, şi mai ales atunci cînd izbutim să concretizăm una şi aceeaşi operă într-o formă estetică în mai multe moduri admisibile [2] — avem prilejul de a înţelege rolul funcţional pe care îl joacă proprietăţile armăturii operei de artă precum şi capacităţile sale artistice în apariţia anumitor calităţi estetic valoroase şi cel pe care îl joacă în ansamblul calităţilor estetic valente împlinirile introduse în concretizare de receptor. Prin urmare, pro-

[1] Caracterul indispensabil se referă — în general — la totalitatea bazei nu la momente sau elemente izolate. Dacă în cadrul împlinirii operei în concretizare apare, de pildă, trăsătura „roşu", faptul acesta nu înseamnă că implicit trebuie să apară un anumit obiect bine determinat. Poate fi oricare obiect înzestrat cu această culoare, dar trebuie neapărat să fie un obiect fizic, ca să se poată efectua o asemenea întregire în cadrul concretizării.

[2] După cum se ştie aceste concretizări pot dar nu trebuie neapărat să difere radical. Este totodată posibil a alege dintre ele pe acelea care se află în limitele variabilităţii îngăduite de operă.

blema caracterului intern unitar al structurii produsului finit trebuie şi poate fi examinată la două nivele diferite — dacă ne putem exprima astfel — : pe planul operei de artă propriu-zise şi pe planul concretizării. Abia după aceea urmează să fie dezbătută problema modului cum se produce trecerea de la operă la concretizare, dar aceasta este o problemă aparte, în sine, de care nu mă pot ocupa aici. În schimb, să nu se uite că opera dimpreună cu elementele ei constitutive nu dispar din cîmpul vizual al privitorului cînd acesta contemplă concretizările, ci le sînt încorporate ca o armătură şi că relaţiile operei cu momente ale concretizărilor devin şi ele vizibile. Comraţia dintre diversele concretizări ale aceleiaşi opere contribuie la conştientizarea armăturii neutre a operei şi a rolului acesteia la constituirea calităţilor estetic valoroase şi a valorilor estetice însăşi. Feluritele concretizări conţin în genere diferite aranjamente de calităţi estetic valente şi ne arată, oarecum în mod experimental, diverse variante posibile ale acestor relaţii precum şi diferitele lor modalităţi de a fi fundamentate în armătura neutră a operei.

Cercetarea analitică întreprinsă cu privire la construcţia internă a operei şi a multiplelor ei concretizări ne confirmă convingerea sau măcar presupunerea, că în toate cazurile avem de-a face exclusiv cu „întreguri“, construite mai mult sau mai puţin unitar şi coerent, în care sînt date la iveală relaţii de esenţă între diferitele determinări ale operei de artă şi obiectele estetice dimpreună cu calităţile lor construite pe baza acesteia. De asemenea, numai aici se găseşte ultimul temei pentru a decide asupra controversei dintre cele două concepţii contrare cu privire la structura internă a operei de artă şi a obiectului estetic.

În domeniul atît de larg şi de bogat al artei există o imensă varietate în ce priveşte perfecţiunea construcţiei şi caracterul unitar al operei de artă. Există, respectiv sînt posibile, opere (şi drept urmare obiecte estetice constituite pe baza lor) în care caracterul unitar al construcţiei atinge nivelul optim posibil. Există însă şi opere de artă sau chiar direcţii întregi şi stiluri artistice care practică o construcţie mult mai liberă. Nu se poate afirma

că numai din această pricină ele ar avea o mai redusă valoarea artistică, eventual estetică, întrucît în această privință nu structura mai liberă singură este hotărîtoare, ba mai mult chiar, în felul ei ea poate avea o valoare pozitivă. Se găsesc însă și opere în care, construcția neunitară apare, în mod vizibil, ca o imperfecțiune sau chiar ca o tară și prin asta le reduce valoarea, deși respectivele opere nu-și pierd caracterul de operă de artă. Atunci cînd structura unei opere este în asemenea măsură dezagregată încît îi alterează unitatea și omogenitatea, atunci se poate pune pe drept cuvînt întrebarea dacă nu cumva în acest caz ne aflăm la limita artei sau în afara ei.[1]

De aceste multiple posibilități trebuie să se țină seama la analiza funcțională a interdependențelor între determinările operei de artă și ale obiectului estetic. Faptul că uneori asemenea relații și interdependențe nu apar, nu trebuie să ne ducă la concluzia că ele nici nu ar exista, sau — mai mult — că ar fi cu neputință. La depistarea acestor relații trebuie să se aibă în vedere două cazuri : în primul caz urmărim relația dintre anumite calități, alese anume, de pildă între o anumită culoare și o anumită formă a petei de culoare, sau mai general spus între culoare și întinderea ei ; în al doilea caz, în schimb, ne străduim să descoperim relațiile dintre tot ansamblul sau întreaga selecție de calități și o anumită calitate, ivindu-se în același obiect, sau în sfîrșit între două grupaje de calități diferite, atunci cînd ele duc la apariția unei anumite calități formale *(Gestalt)*. Neluarea în considerație a acestor două cazuri duce la tendința de a nega existența unei relații de esență între calități, tocmai pentru că observăm două calități izolate în loc să luăm în conside-

---

[1] Adepții celor mai noi tendințe în artă (pop-art de pildă), care în mod programatic renunță la omogenitatea și chiar la unitatea operei, probabil că vor protesta împotriva acestei opinii. Dar cum îmi este cu neputință să port aici cu dînșii o controversă bine argumentată, prefer să-mi limitez afirmațiile la arta mai veche, în care apare limpede efortul către unitate și omogenitate, iar realizarea acestui deziderat depinde de măiestria artistică a creatorului.

rare o multitudine de calităţi, ansamblu pe baza căruia abia se poate ivi o calitate anumită, avînd caracter de valoare. Se mai poate întîmpla ca o calitate să fie exclusă de un anume grupaj de calităţi sau să intervină o neconcordanţă caracteristică şi concretă între calitate şi respectivul ansamblu. Drept urmare, în opera de artă (respectiv în obiectul estetic) apare un fenomen de disarmonie, jucînd totuşi uneori un rol pozitiv în ansamblul calităţilor. Această lipsă de armonie poate să fie ea însăşi pozitiv valoroasă, sau poate contribui la constituirea unei valori estetice pozitive a întregului, sau poate introduce o disonanţă în ansamblul calităţilor valoroase care să determine reducerea valorii finale a obiectului estetic. În sfîrşit, se mai poate întîmpla ca respectiva calitate (valoroasă în sine) să apară în operă într-un mod cu totul independent faţă de celelalte determinări ale acesteia. Atunci prezenţa ei nu se mai poate explica prin conţinutul operei sau al obiectului estetic, ci explicaţia trebuie căutată fie în intenţia creatorului, fie în activitatea necoordonată a receptorului. Independenţa calităţii nu trebuie neapărat să atragă după sine fenomenul lipsei de armonie sau să introducă tare în construcţia operei, ci poate să se limiteze la a îmbogăţi cu încă un element ansamblul momentelor valoroase. Modul cum se produce acest lucru depinde de selecţia şi relaţiile dintre celelalte momente estetic valoroase.

În cadrul diverselor arte apar deosebiri evidente în ceea ce priveşte caracterul unitar şi omogen al construcţiei operei. Altfel stau lucrurile în artele figurative, de pildă în literatură şi în pictura figurativă, altfel în muzica pură sau în arhitectură. Caracterul unitar al structurii operei de artă este posibil într-o măsură mult mai mare în artele nonfigurative. El se sprijină în primul rînd pe existenţa unor relaţii necesare între calităţi, mai ales acolo unde acestea se află într-o aşa-numită „unitate armonioasă", în care se ivesc „structurile". Caracterul neunitar şi neomogen al operei, respectiv al concretizării, determină apariţia în structura operei a zonelor de coexistenţă ocazională a anumitor calităţi estetic valente.

Ţinînd seama de cele menţionate mai sus, trebuie deosebite următoarele probleme importante :

I. Prima problemă care se pune este aceea dacă dintre cele nouă grupe de calităţi estetic valente stabilite de mine există o grupă ale cărei elemente să joace în construcţia operei concretizate într-o formă estetică un rol de bază în raport cu calităţile din celelalte grupe. Acest rol ar consta în aceea că momentele corespunzătoare ar trebui să fie încorporate mai întîi în opera de artă, pentru ca după aceea să se poată ivi celelalte, ca o consecinţă a celor dintîi. Ele ar constitui aşadar condiţia indispensabilă a tuturor celorlalte momente, deşi nu toate ar trebui să constituie şi condiţia suficientă de apariţie a acestora. În ciuda tendinţelor teoretice de-ajuns de răspîndite, deşi niciodată exprimate precis, sînt înclinat să afirm că o asemenea grupă există realmente, sau mai bine zis că există două asemenea grupe de momente care-şi corespund, şi anume grupul calităţilor materiale şi cel al momentelor formale. Momentele acestor grupuri trebuie să fie selectate şi orînduite în mod adecvat şi în raportarea lor reciprocă să-şi corespundă. În ansamblul pe care-l făuresc astfel ele alcătuiesc acel ceva pe care l-am denumit „nucleul" estetic valoros al operei ; toate celelalte calităţi estetic valoroase, care eventual apar în respectivul obiect estetic, sînt derivate din acest nucleu şi de aceea îi sînt subordonate.

Această afirmaţie va fi probabil întîmpinată cu proteste atît din partea aşa-numiţilor „formalişti" cît şi din partea celor care se pronunţă în estetică pentru „conţinut". Dar ambele poziţii ni se par a fi false. Este pe de-o parte neadevărat că toate momentele formale şi numai ele sînt estetic valente şi valoroase. Indiferent dacă e vorba de momente formale ultime, sau iniţiale, simple sau unităţi sintetice („structuri") rezultate din cele dintîi. După cum este la fel de neadevărat că toate momentele materiale şi numai ele, fie că sînt calităţi primordiale sau „structuri" fundamentale într-o unitate „armonioasă", ar fi estetic relevante. De fapt, atît printre momentele for-

male cît şi printre momentele materiale există unele estetic neutre şi unele pozitiv sau negativ estetic valoroase, fie că se manifestă astfel în sine, fie că devin astfel datorită ansamblului ambiant în care apar. Care sînt neutre şi care sînt valoroase se poate descoperi numai prin intermediul unei analize atente şi subtile (pe baza trăirii estetice) a momentelor calitative şi a ansamblurilor şi grupajelor acestora aşa cum apar în diferite opere de artă (obiecte estetice). În nucleul valoros intervin diferite relaţii între elementele sale. Mai întîi nu pot exista determinări materiale în absenţa momentului formal în care se ivesc. Şi invers : este imposibilă o formă goală, care să nu fie forma unui conţinut ce o umple, a unor calităţi izolate sau a unor ansambluri ale acestora. Problema însă trebuie dusă mai departe. În lista pe care am întocmit-o nu este vorba de calităţi şi forme oarecari ci despre acelea care sînt estetic relevante şi mai ales valoroase. Ca atare întrebarea se pune şi astfel : dacă în nucleul valoros al unei opere apare o selecţie anumită de momente materiale estetic valoroase, atunci forma în care apar poate fi sau trebuie să fie şi ea estetic valoroasă ? Este o formă oarecare sau este una univoc determinată de momentele materiale estetic valoroase ? La aceste întrebări nu se poate răspunde decît printr-o analiză amănunţită a unor cazuri concrete. Important este că, aşa cum o indică lista noastră, printre momentele formale există unele estetic relevante şi că nu toate sînt astfel.

2. Următoarea problemă de bază o numesc problema *sistemului* momentelor estetic relevante în opera de artă (în obiectul estetic).

Dacă vom cădea de acord cu privire la existenţa unui nucleu valoros în opera de artă (în obiectul estetic), atunci se pune întrebarea dacă el este suficient pentru constituirea valorii estetice sau dacă în obiectul respectiv trebuie să apară şi alte momente estetic relevante. În cazul din urmă se pune întrebarea dacă aceste momente trebuie să provină din diferite grupe luate la întîmplare, sau dacă este necesar ca, în vederea completării nucleului, fiecare moment să aparţină fiecărui grup pe care l-am

menţionat anterior. Completarea este ea univoc determinată de conţinutul nucleului valoros ? Sau, rămînînd necesară, este în conţinutul său independentă faţă de nucleu ? Completarea estetic relevantă a nucleului valoros constă în mod obişnuit ea însăşi din momente multiple şi diferite. Prin urmare, momentele determinate de nucleu sînt relativ independente sau există şi între ele relaţii necesare ? Dacă s-ar confirma valabilitatea primei întrebări şi anume că în completarea nucleului valoros al obiectului estetic trebuie să apară momente aparţinînd fiecăreia dintre grupele enumerate mai sus ale momentelor estetic relevante, atunci am putea vorbi despre un sistem al calităţilor relevante estetic. Părerea mea este că un asemenea sistem există.

Calităţile care aparţin grupelor de la III la IX sînt toate derivate, adică sînt determinări imediate ale calităţilor sau ale unor ansambluri de calităţi, care aparţin nucleului valoros al obiectului estetic. Aşadar ele nu se pot ivi într-o operă fără calităţile corespunzătoare, materiale sau formale, aparţinînd nucleului. Dacă am examina tipurile de calităţi care definesc grupele III — IX (felul în care sînt „selectate", cum se manifestă etc.), am constata că ele sînt de asemenea natură încît, la apariţia unei anumite calităţi de bază nu pot lipsi calităţi aparţinînd fiecăreia din grupele indicate aici. De pildă, există oare o calitate, să zicem materială, care să se remarce prin aceea că nu poate fi deloc selectată sau care să fie lipsită total de capacitatea de a apărea în cuprinsul unei opere ? Lucrul acesta pare cu neputinţă. Sau, ca s-o formulăm în alt fel : consecinţa inevitabilă a ceea ce există în nucleul valoros al operei este apariţia unor calităţi aparţinînd fiecărei grupe de calităţi estetic valoroase menţionate de la III la IX.

S-ar putea ca cineva să obiectiveze spunînd : este adevărat că una din aceste determinări derivate ale calităţilor fundamentale trebuie să se manifeste, dar fi-va oare în toate cazurile o determinare estetic valoroasă ? Iată o întrebare la care este greu de dat un răspuns, cîtă vreme nu dispunem de o descriere exhaustivă a deter-

minărilor derivate posibile în fiecare grupă. Probabil pot exista determinări care în sine să fie estetic neutre. Dar asta ce înseamnă ? Nu înseamnă oare că printre selecțiile de momente estetic valoroase pot să se ivească brusc și momente estetic „moarte" ? Apariția lor într-un ansamblu de calități va constitui o tară a întregului, iar ele însele vor avea în cadrul ansamblului aspectul unei însușiri negative, încît în final vom putea menține afirmația că într-o operă concretizată există un sistem de calități estetic valoroase. La acestea, să mai adăugăm unele considerații privind anumite grupaje de calități derivate. Așa de pildă, la ivirea unei anumite calități sau a unei forme de bază, trebuie totodată să apară o modalitate determinată estetic, pozitiv sau negativ, de manifestare a ei în cuprinsul operei. Modalitatea aceasta poate fi discretă sau dimpotrivă poate să-și impună prezența într-o manieră agresivă, sau din contră să accentueze rolul respectivei calități în totalitatea operei într-un fel moderat etc. Tot astfel stau lucrurile cu diferitele caractere de „noutate", care nu pot lipsi cu desăvîrșire. Totuși, în funcție de selecția calităților de bază și de ordonarea acestora în cuprinsul obiectului, caracterul de „noutate" poate fi „izbitor" în ansamblul determinărilor operei, comportîndu-se ca un moment care ridică valoarea acesteia, așadar fiind în sine valoros estetic, sau dimpotrivă foarte discret, sau, în fine, poate să treacă neobservat de către receptor și să fie pus în evidență numai de o analiză estetică. Fiecare din aceste cazuri poate avea, în funcție de împrejurări, o valoare pozitivă sau negativă, dar nu va fi nicicînd total neutru pe plan estetic. Ce-i drept, acest caracter de „noutate", „originalitate" sau „prospețime" este condiționat nu numai de către calitățile proprii obiectului estetic și de aranjamentul acestora, ci depinde și de existența în respectiva sferă culturală a altor opere asemănătoare (sau dimpotrivă a unor opere evident diferite) ; totuși, datorită împrejurărilor mai sus menționate, suferă anumite modificări, nu însuși caracterul de „noutate" etc., ci determinările sale cele mai intime. Toate aceste caractere, indiferent de

modificările pe care le suferă în anumite cazuri izolate şi în anumite împrejurări speciale, sînt întotdeauna estetic relevante şi niciodată nu pot lipsi cu desăvîrşire din obiectul estetic.

Ultima grupă a momentelor estetic relevante, adică grupa care se referă la variantele modalităţii de a „acţiona" asupra receptorului, se cuvine cercetată aparte. Situaţia acestor momente calitative este diferită de a celorlalte. Analizîndu-le, nu ne putem limita la opera de artă, respectiv la obiectul estetic, ci trebuie să se ţină seamă de receptor cu înzestrările lui, îndeosebi cu sensibilitatea sa estetică şi capacitatea de a percepe într-o operă determinările ei cele mai diferite şi ansamblurile acestora. Modul de „a acţiona" al unei anumite opere depinde deopotrivă de aceste însuşiri ale receptorului. Unui receptor bine înzestrat opera „i se adresează" în cu totul alt mod decît unuia insensibil. Totuşi, se mai cuvine făcută o distincţie între modul efectiv în care opera dată îl influenţează pe un anumit receptor, de capacitatea, conţinută în operă, de a-l influenţa pe un receptor ipotetic. Capacitatea de influenţare a receptorului în unele cazuri se exercită şi în altele nu, şi aceasta din vina receptorului, devenind astfel una din calităţile, respectiv unul din defectele operei. Absenţa totală a modalităţii de influenţare, care decurge din nucleul valoros al operei, este exclusă în cazul în care acest nucleu, dimpreună cu calităţile estetic valente derivate din el, duce la constituirea vreunei valori estetic pozitive. Dacă totuşi într-un caz anumit capacitatea de influenţare ar lipsi cu desăvîrşire, aceasta ar fi o mărturie negativă despre valoarea operei şi este îndoielnic că respectivei opere i s-ar putea atribui caracterul de operă de artă sau de obiect estetic.

Atunci trebuie procedat cu precauţiune şi diferitele cazuri posibile se cuvin analizate cu multă băgare de seamă. Totodată, trebuie subliniat faptul că existenţa sistemului calităţilor estetic valoroase reprezintă una dintre cele mai însemnate probleme privind construcţia in-

ternă a operei de artă, respectiv a obiectelor estetice constituite pe baza ei.

3. Dacă totuşi problema „sistemului" s-ar putea rezolva pozitiv, cu aceasta n-ar fi încă rezolvată o altă problemă importantă şi anume : care dintre calităţile relevante estetic, aparţinînd fiecăreia dintre grupele menţionate, *pot* sau eventual *trebuie* să apară laolaltă într-un obiect estetic. În situaţia de faţă pare improbabil ca în construcţia obiectului estetic să domnească, în această privinţă, numai hazardul sau bunul plac. Însuşi nucleul valoros al operei este rezultatul unei coordonări de calităţi estetic valoroase, selectate în mod adecvat şi care îşi corespund, iar în fiecare caz în parte, selecţia este prestabilită de către determinările estetic neutre ale armăturii operei şi mai ales de calităţile artistic valente, conţinute în această armătură (sau condiţionate de ea). Grupajele posibile de calităţi estetic relevante dintr-o operă oarecare (respectiv dintr-un obiect estetic) sînt într-un număr atît de mare încît, în stadiul actual al cercetării în acest domeniu, este cu neputinţă de precizat dacă se pot legifera reguli generale în privinţa compunerii de atari relaţii. Examinarea a cît mai multe opere de artă izolate precum şi a obiectelor estetice constituite pe baza lor în privinţa grupajelor de calităţi estetic relevante care se manifestă în cuprinsul lor şi a modalităţilor de compunere ale acestora ne-ar permite să facem un pas înainte în cunoaşterea variabilităţii structurilor unor obiecte estetice. Acest studiu, care s-ar cuveni întreprins deopotrivă de către istoricii de artă cît şi de esteticieni, se află în momentul de faţă abia la începutul său, aşa încît bazele propriu-zise ale unei ştiinţe generale a artei *(Kunstwissenschaft)* în diversele lor domenii de fapt nu există. Puţini istorici ai artei, ca de pildă H. Wölfflin în a sa *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* [1] sau

---

[1] Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst*, München 1915 (ediţia 13, 1963).

W. Worringer[1], au sesizat problema şi s-au străduit s-o rezolve, furnizînd şi un material preţios. De atunci nu s-a mai adăugat prea mult. *Allgemeine Kunstwissenschaft*[2] de Emil Utitz a rămas, în fond, doar un program, iar *Wechselseitige Erhellung der Künste*[3] de O. Walzel a reprezentat un foarte neînsemnat progres. Şi în estetică aceste cercetări nu au depăşit faza de debut. La Johannes Volkelt[4] se poate găsi cîte ceva referitor la calităţile estetic relevante (deşi cu numeroase greşeli de înţelegere de natură psihologistică). Problema construcţiei interne a operei de artă şi a numeroaselor relaţii necesare între calităţile estetic valente a rămas, în continuare, o problemă de viitor.

4. O altă problemă, care ţine tot de structura internă a operei de artă şi de tipul de coeziune al acesteia, se referă la felul relaţiei care intervine între selecţia, respectiv grupajul, calităţilor estetic relevante ce se manifestă într-o operă pe de-o parte şi valoarea estetică (sau valorile) a operei şi mai ales a determinării sale calitative, pe de alta. Această problemă trebuie formulată după două direcţii contrare. În primul rînd : dacă unei selecţii determinate de calităţi estetic relevante şi aranjamentului acestora (aşa cum se manifestă într-un obiect estetic) îi corespunde o anumită calitate a valorii, determinată în mod univoc şi necesar, sau dacă o asemenea raportare constantă nu poate fi stabilită ? În cel de-al doilea caz, apariţia sau dimpotrivă neapariţia unei asemenea calităţi a valorii, din punctul de vedere al calităţilor estetic relevante din operă, ar fi o simplă întîmplare. În al doilea rînd : dacă o valoare estetică determinată

---

[1] Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1909. Şi *Formprobleme der Gotik*, München 1911.

[2] Emil Utitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1914—1920.

[3] Oskar Walzel, *Wechselseitige Erhellung der Künste*, Berlin 1917.

[4] Johannes Volkelt, *System der Äthetik*, vol. I ; a doua ediţie, mult modificată, 1927.

indică sau desemnează univoc o unică selecție și un unic grupaj al momentelor estetic relevante, sau dimpotrivă permite manifestarea unei *multitudini* de asemenea selecții și grupaje (ivindu-se în mod corespunzător în diverse obiecte estetice), în așa fel încît, în fiecare dintre aceste cazuri să apară respectiva valoare ? În sfîrșit dacă, în cazul unei valori date, dispunînd de anumite determinări precise, poate apărea în opera respectivă o selecție cu totul întîmplătoare de calități estetic valoroase, grupate întîmplător, sau, în sfîrșit, dacă este posibil să apară o valoare într-un obiect estetic lipsit cu totul de calități estetic valoroase ?

Iată problema esențială a teoriei valorilor estetice. Nu numai ca una dintre problemele privind coeziunea internă a operei de artă, respectiv a obiectului estetic, ci totodată ca o problemă ce se referă la „fundarea" valorii estetice în obiectul estetic în care apare, sau la inexistența acestei fundări. Este problema așa-zisei „obiectivități", respectiv „subiectivități", a valorii estetice în genere.[1] Dacă o asemenea raportare riguroasă sau dependență între valoarea estetică a unei opere și selecția de calități estetic relevante existente sau dimpotrivă inexistente în cuprinsul acesteia ar lipsi, atunci fundamentul valoric nu s-ar afla în obiectul estetic, ci ar trebui căutat în subiectul-receptor. Să nu se piardă din vedere însă că ceva ca „frumosul" sau „perfecțiunea" nu se poate constitui de-a dreptul în obiectul estetic, fără a se folosi în acest scop anumite mijloace aparținînd armăturii, neutre estetic, a operei. Frumusețea nu-i poate fi „atribuită" direct obiectului estetic așa cum i se „dă", de pildă, o anumită formă unei pete de culoare sau o anumită trăsătură psihologică unui personaj dintr-o operă literară. Valoarea estetică — și poate că orice valoare — este ceva derivat față de proprietățile respectivului obiect : numai pentru că obiectul deține cutare și cutare proprietăți, care fie că antrenează după ele fie că posedă

---

[1] Amîndoi termenii au sensuri multiple. Voi reveni numaidecît.

anumite calităţi valoroase, îi revine acea valoare, să zicem frumuseţea. Dacă însă o valoare *determinată* apare într-un obiect, sau, mai bine, asupra lui fără ca acesta să deţină şi proprietăţile sau determinările corespunzătoare, atunci valoarea respectivă nu-i revine efectiv, ci numai în aparenţă. Iar motivul acestei aparenţe trebuie căutat, măcar în parte, în afara obiectului estetic. El ar putea să-şi aibă sursa în subiectul-receptor şi anume în greşita percepţie a operei de artă. De aici decurge aşa-numitul caracter „subiectiv" al valorilor, mai cu seamă al celor estetice.

5. Am afirmat că termenii „obiectiv" şi „subiectiv" au sensuri multiple. Nu-i putem supune aici unei examinări amănunţite. Aş vrea totuşi să atrag atenţia măcar asupra unor înţelesuri care de obicei se confundă.

I. „Obiectiv" este — ceea ce apare în obiect.
„Subiectiv" este — ceea ce apare în subiect.

Cuvintele pe care le folosim aici au şi ele mai multe sensuri şi anume :

1) „apare" înseamnă :
a) fie, conţinut efectiv în obiect
b) fie, „ivit pe"
„în subiect" înseamnă :
— fie „în om ca o fiinţă psihofizică".
— fie „în trăirea unor acte de conştiinţă efectuată de către un subiect".

2) „obiect" înseamnă :
a) lucrul în sine (cognoscibil sau nu)
b) „lucrul" ca ţintă a procesului de cunoaştere — nu neapărat *Erscheinung*.

II. „Obiectiv" — ceea ce există autonom
„Subiectiv" — ceea ce există eteronom (avînd o existenţă pur intenţională, datorat unui act de conştiinţă. În Evul Mediu denumit *esse obiectivum*.

III. „Obiectiv" — ceea ce există independent faţă de trăirile conştiinţei în genere şi în special :
a) faţă de actele de cunoaştere

b) față de actele de conștiință creatoare (de pildă trăirea estetică)

„Subiectiv" — ceea ce depinde de actele de conștiință în genere sau în particular de actele de cunoaștere. „Depinde de" poate fi înțeles drept:

a) creat de trăirea estetică și existent după efectuarea acesteia, fie

b) creat de trăirea estetică și încetînd să existe după efectuarea trăirii care l-a creat.

IV. „Obiectiv" — care nu se modifică în ciuda trăirilor schimbătoare referitoare la obiectul dat și la determinările sale.

„Subiectiv" — care se schimbă odată cu schimbările petrecute în trăirile subiectului conștient în raport cu obiectul dat.

V. „Obiectiv" — condiționat în mod suficient de obiect și de cel puțin unele dintre proprietățile acestuia.

„Subiectiv" — necondiționat în mod suficient de obiect și avîndu-și condiționarea suficientă în subiect, respectiv în trăirile acestuia. Poate fi de asemenea o condiționare indispensabilă și suficientă datorată trăirii (de un anume tip) a unui anumit subiect conștient.

VI. „Obiectiv" — recunoscut pe drept ca aparținînd unui anumit obiect.

„Subiectiv" — fiind doar o iluzie (a existenței, a dependenței, a calității, a valorii), produsă de anumite trăiri, care se referă la obiectul dat și avînd aparent caracterul unei trăiri a cunoașterii [1].

În cadrul unor accepții ale termenului „subiectiv" menționate aici, unii sînt tentați să se refere și la „relativitatea" a ceva față de subiectul (cunoașterii, trăirii etc.).

Este însă neîndoielnic că valorile estetice sînt fenomene concrete, care apar la obiectul estetic. De aceea,

---

[1] În continuare vor fi pomenite și alte accepții ale noțiunilor de obiectivitate și de subiectivitate.

atunci cînd fenomenologii (M. Geiger și M. Scheler) s-au pronunțat împotriva concepției psihologiste a valorii, au afirmat totodată că valorile nu sînt „ceva subiectiv", pentru că sînt date ca determinări ale unui *obiect* și nu ca proprietăți ale receptorilor sau ale subiectului trăirii. În lumina observațiilor noastre de mai sus, afirmația este perfect adevărată, dar este insuficientă dacă se intenționează a se dovedi „obiectivitatea" valorii și în celelalte sensuri menționate. Problema obiectivității nu trebuie examinată cu totul în general pentru orice fel de valori, întrucît este cel puțin probabil că altfel stau lucrurile cu cele morale decît cu cele estetice. Valorile morale sînt „obiective" în sensuri diferite față de cele menționate anterior și anume : a) își manifestă efectiv existența în acțiunile reale (purtările) unor oameni b) sînt autonome ontic, independente în existența și însușirile lor față de trăirile conștiente ale receptorului, de comportamentul unei persoane date și sînt c) suficient condiționate de însușirile comportamentului acestei persoane. Pentru a exista nu este necesar să fie recunoscute în mod exact de către un observator, dar atunci cînd sînt recunoscute nu sînt subiective, adică nu sînt iluzii [1].

Altfel stau însă lucrurile în cazul valorilor estetice. Ele sînt indubitabil „obiective", în sensul că apar (fenomenal) „pe" obiectele estetice. Dar aceste obiecte, deși se sprijină pe un fundament fizic (autonom) și cu toate că își au baza ontică și determinările în opere cu o structură precisă, sînt totuși produse intenționale, create de receptor și ca atare nu sînt ontic autonome în marea majoritate a determinării lor, ci ontic eteronome. Prin urmare, s-ar părea că valorile nu ar putea fi ontic autonome la fel cu obiectul estetic. Dacă ele ar fi totuși suficient condiționate de selecția calităților estetic valoroase și de relațiile lor necesare din obiectul estetic și totodată efec-

---

[1] Așa cum reiese din aceste considerații aș fi tentat să construiesc în așa fel noțiunea de „obiectiv" respectiv de „subiectiv", încît să fie definite simultan de mai multe momente figurînd în lista noastră la cifre diferite. Dar nu mă pot ocupa aici mai îndeaproape de aceste chestiuni.

tiv conținute de respectivul obiect estetic, atunci ar fi „obiective" nu numai în sensurile menționate la punctele (I, 1) a și b și V dar și în sensurile menționate la III și IV. În existența și înzestrarea lor ar fi independente față de actele de cunoaștere în care eventual ar fi identificate, deși ar fi totodată și „subiective" în sensul că ar fi a) ontic eteronome (II, b) și mijlocit[1] dependente de trăirile creatoare ale autorului operei de artă și de trăirile estetice creatoare și acestea ale receptorului (III b). Deși „obiective" respectiv „subiective" cu înțelesuri atît de diferite, valorile estetice care apar într-un obiect estetic nu trebuie neapărat să fie „obiective" în sensul de la pct. VI și nici „subiective" cu sensul de la același punct. Dacă o valoare este sau nu identificată în mod „adevărat" în actele de cunoaștere, aceasta nu-i modifică întru nimic obiectivitatea în celelalte înțelesuri menționate. Din faptul că într-un caz anumit, ceva nu este recunoscut (într-un fel sau altul) de un subiect cunoscător, nu decurge că acel ceva încetează să existe sau să sufere modificări datorită actelor de cunoaștere. Dar nici nu înseamnă că n-ar fi decît o iluzie, produsă de actul cunoașterii. Numai dacă am avea temeiuri de a susține că *nici* o valoare, și mai ales nici o valoare estetică, nu este și nici n-ar putea fi vreodată recunoscută în mod real de un receptor, numai atunci ar fi cu neputință să afirmăm ceva despre „obiectivitatea" valorilor de acest fel, nici măcar că ar fi „subiective". Pur și simplu ar trebui să ne abținem de la orice fel de considerații privind valorile estetice. Întrucît, chiar și acela care afirmă că valorile sînt doar

---

[1] „Mijlocit", întrucît deopotrivă autorul cît și receptorul nu produc valorile estetice direct, în sine, intențional, ci baza neutră (deși aptă de realizări artistice) care atrage după sine nucleul valoros al operei. Cu ajutorul acțiunilor sale psihofizice, autorul creează fundamentul fizic al operei de artă, care determină, în diferite arte în măsură diferită, opera de artă ivită pe această bază. În așa fel încît, dacă valorile estetice sînt condiționate în suficientă măsură de nucleul valoros al operei de artă, ele nu depind în existența lor decît mijlocit și parțial de trăirea estetică, și ea creatoare, a receptorului.

nişte „iluzii“, afirmă ceva pozitiv în legătură cu ele, ceea ce nu-i este îngăduit din moment ce a susţinut că nu pot fi cunoscute. Şi-apoi, ce anume ne-ar putea îndreptăţi să afirmăm că orice valoare este total incognoscibilă ?

În lumina acestor consideraţii vedem cum problemele privind construcţia internă a operei de artă şi a obiectului estetic precum şi concluziile referitoare la modul acesteia de existenţă şi la relaţia cu autorul şi cu baza sa ontică se leagă strîns de problemele privitoare la „obiectivitatea“ (înţeleasă în diferite moduri) valorilor estetice. Şi mai vedem cît de importantă este, în legătură cu aceasta, întrebarea dacă şi în ce fel valoarea estetică, în existenţa sa şi cu determinările sale calitative, este suficient condiţionată de calităţile estetic valoroase din obiectul estetic corespunzător — sau, aşa cum se spune — „fundată“ în ele. Aici se află miezul problemei privind obiectivitatea valorilor estetice, şi este limpede că ea se referă la o operă de artă *individuală* (respectiv la concretizarea sa estetică individuală) şi ca atare poate fi rezolvată de la caz la caz, în mod pozitiv sau negativ. Nu este o problemă *generală*, referitoare la toate valorile estetice şi consideraţiile generale despre posibilitatea „obiectivităţii“ valorilor estetice ar duce la o fundătură. Nu intenţionez să neg existenţa problemei ca atare, dar consider nejust metodologic să se înceapă cu examinarea ei în estetică.

Dealtminteri nici nu intenţionez să rezolv definitiv această problemă aici, deşi ţin să subliniez că, în ce mă priveşte, mă pronunţ în favoarea condiţionării suficiente a valorilor estetice în obiectul estetic, şi ca atare a „obiectivităţii“ valorilor estetice, cel puţin în unele cazuri. Socotesc însă că nu sîntem încă de ajuns de bine pregătiţi pentru rezolvarea *generală* a problemei. Ea ar trebui tratată pe două căi : mai întîi prin analize separate a unor opere de artă izolate şi a concretizărilor estetice a acestora ; în al doilea rînd prin studii generale, care să lămurească raporturile posibile dintre valorile estetice ale unor tipuri de bază şi multitudinea calităţilor estetic

valente. Pentru moment, ţin numai să sesizăm sensul problemei şi importanţa ei atît pentru lămurirea chestiunilor legate de construcţia operei de artă şi a obiectului estetic, cît şi pentru „obiectivitatea“ valorii artistice, înţeleasă într-un fel sau altul.

6. Există însă şi alte probleme, referitoare la „fundamentarea“ valorilor estetice în calităţile estetic valoroase. Adică mai trebuie elucidată chestiunea dacă : fiind suficientă — cel puţin în unele cazuri — condiţionarea este şi absolut indispensabilă. Întrebarea de faţă mai trebuie diferenţiată. Putem s-o formulăm cu totul în general : o valoare estetică oarecare trebuie să fie condiţionată de către nişte calităţi estetic valoroase corespunzătoare sau se poate manifesta în obiectul estetic fără asemenea calităţi ? După toate cele spuse pînă acum s-ar părea că asemenea fundamentare are — fără nici o îndoială — loc. Aceasta reiese şi din însăşi natura valorii estetice. Formulînd întrebarea în alt fel, întrebînd adică dacă o anumită relaţie şi un anumit grupaj de calităţi estetic valoroase este absolut necesar ca o condiţie a constituirii unei valori care să posede o determinare calitativă generală de tipul : „frumuseţe“, „perfecţiune“ sau „maturitate“, răspunsul este negativ. Pentru constituirea unei anumite calităţi a valorii s-ar părea că nu este necesar un grupaj determinat de calităţi estetic valoroase. Dimpotrivă, socotim că o valoare estetică de acelaşi tip, de pildă „frumuseţea“ poate fi condiţionată, în opere diferite, de selecţii şi grupaje de calităţi estetic valoroase diferite, deşi nu cu totul întîmplătoare. Există o multitudine determinată de asemenea relaţii şi grupaje, fără de care valoarea „frumuseţe“ nu se constituie. Dificultatea constă tocmai în a defini o atare multitudine, a-i stabili limitele, respectiv a descoperi o caracteristică general valabilă pentru toate selecţiile de calităţi estetic valoroase care-i aparţin — una dintre aceste selecţii fiind condiţia indispensabilă de constituire a valorii determinate de „frumuseţe“. Această problemă, deşi i s-au consacrat eforturi mari, a rămas pînă azi nerezolvată, cercetătorii nedîndu-şi seama prea exact de natura ei.

Problema se poate pune și cu mult mai detaliat, dar devine și mai greu de lămurit. Calitatea valorii pe care o denumim cu termenul general de „frumusețe“ are multiple variante. Ele nu pot fi definite, în schimb, cu ajutorul unor exemple adecvate, pot fi concretizate și clarificate în așa fel încît pe de-o parte să înțelegem prin ce diferă, pe de alta prin ce se înrudesc, făcîndu-ne să putem afirma despre fiecare în parte că este o variantă a „frumuseții“. Se mai poate pune, pe drept cuvînt întrebarea dacă diverselor variante de „frumusețe“ nu trebuie să le fie raportate selecții și grupaje de calități estetic relevante (valoroase), care ar constitui condiția necesară de manifestare pentru respectiva variantă a „frumosului“. Ar trebui din nou căutate nenumărate asemenea selecții de calități care să îndeplinească această funcție în raport cu diversele variante ale „frumosului“ și una dintre ele ar trebui să fie indispensabilă, pentru constituirea respectivei variante a „frumosului“. Doar dacă am fi de acord — ceea ce pare puțin probabil deși a fost de nenumărate ori susținut, de diferiți teoreticieni ai artei — cu opinia că o valoare, „frumosul“ de pildă, atunci cînd apare într-o operă de artă cu adevărat mare este atît de specifică încît nu poate apărea în nici o altă variantă înrudită, s-ar naște întrebarea dacă selecția și grupajul de calități estetic valoroase, suficient pentru apariția acestei valori, unice în specificitatea sa, nu este totodată și condiția necesară a ivirii acesteia. Să ne mulțumim însă cu aceste întrebări ca și cum ar fi niște probleme deschise pe care nu le putem rezolva aci. Ele trebuie însă deosebite unele de altele ca niște posibilități, pentru a ne da seama care sînt limitele rezolvărilor posibile și ce căi trebuie urmate în vederea soluționării problemei. Pare incontestabil că numai analiza specifică a diferite opere de artă „mari“ și a obiectelor estetice ivite pe baza lor poate să ne apropie de rezolvarea acestor probleme.

7. Mai rămîne de discutat încă un sens al „obiectivității“ și în special al „obiectivității“ valorii, utilizat de multe ori de teoreticieni ai artei și de istorici ai artei

fără rigoarea necesară. El se leagă de deosebirea pe care am întreprins-o între opera de artă și diferitele ei concretizări obținute în cadrul trăirii estetice. Mă refer îndeosebi la ceea ce am denumit „fidelitatea" obiectului estetic în raport cu opera care constituie fundamentul său.

Am căzut de acord asupra faptului că obiectul estetic, în toate momentele care constituie întregirea zonelor de indeterminare din opera de artă corespunzătoare, trece dincolo de ceea ce se află în respectiva operă, ba mai mult chiar că întregirile nu sînt univoc determinate de elementele și momentele operei însăși și prin urmare nu sînt suficient condiționate de însușirile operei de artă. Subiectul-receptor — chiar și atunci cînd se străduiește să recunoască opera de artă în armătura ei neutră și să facă să concorde cu ea obiectul estetic pe care-l făurește — nu este nevoit să aleagă pentru zonele de indeterminare exact completările pe care le-a „intenționat" autorul. Adică receptorul nu trebuie să concretizeze opera așa cum a proiectat autorul cînd a creat-o. Deși, nu este exclus să ajungă tocmai la o asemenea împlinire. Dar pentru asta trebuie să se știe cu exactitate cum și-a închipuit-o artistul însuși. Sarcina însă nu este ușoară, subiectul-privitor știind îndeobște foarte puțin despre „intențiile" autorului. Unii cercetători ai literaturii sau ai artei sînt de părere că o concretizare a unei opere de artă s-a săvîrșit în mod obiectiv atunci și numai atunci cînd ea coincide întru totul cu „intențiile" autorului. Trecînd peste dificultatea de a stabili cu certitudine dacă și în ce măsură s-a ajuns într-adevăr la o asemenea concretizare „obiectivă" a operei [1], mai trebuie observat că este nepotrivit a pretinde receptorului asemenea concretizări. Opera de artă se remarcă tocmai prin aceea că permite felurite concretizări „compatibile" cu înzestrările ei.

---

[1] Dobîndirea unei cunoașteri mai exacte este indicată acolo unde este vorba despre cercetări istorice asupra creației unui anumit artist, eventual asupra modului de a interpreta opera de artă din epoca contemporană cu autorul.

În felul acesta ea face posibilă cel puţin într-o anumită măsură constituirea, în concretizările estetice, a unor ansambluri de momente estetic relevante şi eventual chiar şi a unor valori estetice. Se poate afirma că tocmai această posibilitate sporeşte valoarea artistică a operei şi o sporeşte cu atît mai mult cu cît este mai bogată multitudinea concretizărilor estetic valoroase de acest fel. Totuşi, atunci cînd împlinirea zonelor de indeterminare depăşeşte limitele permise de opera însăşi, atunci cînd, de pildă receptorul nu face efortul să păstreze consecvenţa obiectuală în lumea reprezentată, sau împlineşte în aşa fel zonele de indeterminare încît introduce calităţi estetic valoroase în dezacord cu stilul operei respective (eventual cu adevărul istoric), atunci concretizarea devine „infidelă", se structurează de fapt ca o concretizare a unei alte opere decît aceea creată de autorul ei. Faptul că s-au produs asemenea infidelităţi poate fi uşor descoperit, întrucît pot fi stabilite zonele de indeterminare care au fost împlinite şi modul cum s-a desfăşurat împlinirea, dacă s-au depăşit limitele modificărilor permise de către determinările respectivului obiect (de pildă figura unui erou într-o operă literară). Nu are nici o importanţă dacă o asemenea concretizare infidelă are o valoare estetică mai mare decît ar fi putut-o avea concretizările „fidele" ale operei ; ea rămîne infidelă faţă de opera însăşi şi neloială faţă de autor. De multe ori aşa se petrec lucrurile la teatru, cînd regizorul neţinînd seama de fidelitatea concepţiei sale, completează opera în manieră proprie, adeseori modificînd pînă şi textul.

Consideraţiile asupra „obiectivităţii" valorii estetice a obiectului estetic precum şi asupra fidelităţii sale în raport cu opera de artă propriu-zisă ne arată marea importanţă a problemei modului în care se desfăşoară trăirea estetică în cadrul contactului receptorului cu o operă de artă anumită şi cu ajutorul fundamentului fizic al acesteia. Dacă trăirea are loc cu efortul receptorului de a cunoaşte cît mai bine proprietăţile determinate ale operei (îndeosebi armătura ei neutră şi eventual nucleul ei valoros) pentru a obţine astfel cea mai fidelă cu putinţă

concretizare estetică a operei, sau dacă receptorul „scapă hăţurile“ fanteziei sale şi nu se sinchiseşte defel dacă s-a conformat operei şi autorului ei, străduindu-se în primul rînd să obţină o concretizare cu o valoare estetică cît mai convenabilă pentru el. În legătură cu aceasta se pun problemele de epistemologie privitoare la trăirea estetică, pe care le-am dezbătut în referatul meu la „Congresul de Estetică din Atena“ (1960).

8. În sfîrşit să nu uităm că operele de artă nu sînt produse pur intenţionale care se bazează exclusiv pe acţiunile creatoare ale artistului, ci că îşi au fundamentul ontic într-un obiect fizic structurat corespunzător. Acest fundament este neapărat necesar pentru „a fixa“ opera şi a o face accesibilă diverşilor destinatari (ba chiar şi autorului ei). Se ştie că relaţia dintre acest fundament şi opera de artă este în diferite arte foarte diferită. Cea mai strînsă este poate în arhitectură, mai puţin strînsă în sculptură, apoi în pictura figurativă şi relativ cea mai liberă în literatură, unde chiar şi în cazul mijloacelor moderne de „fixare“, pe bandă de magnetofon sau discuri, se „notează“ doar obiectul care permite reconstruirea reiterată (cu procedee tehnice) a materialului fonetico-lexical al respectivei opere literare într-o anumită interpretare. S-ar cuveni întreprinse cercetări aparte în cadrul fiecărei arte, ba chiar şi pentru fiecare operă pentru a se putea stabili în ce măsură şi cu ce detalii respectivul fundament fizic furnizează operei de artă condiţia „suficientă“ a „fixării“ sale şi ce alte condiţii îndeplinite de către receptor trebuie asociate (de pildă identitatea limbii receptorului şi a operei, respectiv a autorului ei) în vederea creării condiţiilor suficiente pentru o reconstrucţie fidelă a operei în armătura ei neutră. De aici se deschid noi perspective spre toate problemele discutate anterior, referitoare la construcţia unitară a operei de artă (obiectului estetic) cum şi la „obiectivitatea“ cu diferitele ei sensuri menţionate mai înainte.

DESPRE ESTETICĂ

DESPRE ESTETICA FILOZOFICĂ *

În calitate de președinte al acestei ședințe îmi permit să propun spre discutare distinșilor participanți următoarele teze și probleme :

A. *Probleme fundamentale*

I. Estetica trebuie să fie definită, corespunzător cu domeniul ei de cercetare, prin contactul, întîlnirea, „la rencontre" dintre subiectul trăirii cu un obiect, îndeosebi cu o operă de artă, care reprezintă punctul de pornire pentru desfășurarea trăirii estetice și legat de asta pentru constituirea unui obiect estetic. Analiza acestei întîlniri deschide drumul spre clarificarea tuturor fenomenelor și structurilor de bază mai importante pentru estetică și permite precizarea noțiunilor esențiale corespunzătoare. De asemenea, ea conferă domeniului esteticii o unitate interioară și face posibilă evitarea concepțiilor unilaterale ale așa-numitei estetici „obiective", respectiv „subiective".

II. Ca să poată clarifica noțiunile de bază și drept urmare să poată oferi o viziune asupra relațiilor existențiale fundamentale și dependențelor dintre trăiri, obiecte (opere de artă) și valori, estetica trebuie să fie o disciplină filozofică, care nu numai că le completează pe celelalte discipline filozofice într-un mod esențial ci și obține din partea lor completări practice și metodologice. Mai cu seamă pentru clarificarea problemelor privind modul de existență și structura operei de artă, ea are nevoie de ajutor din partea ontologiei generale și a teoriei valorii.

---

* Conferință prezentată în germană la a II-a ședință a Secției de Estetică la „Al XIV-lea Congres Internațional de Filozofie de la Viena", în septembrie 1968.

III. Personal sînt convins că metoda fenomenologică de cercetare a fenomenelor estetice a adus pînă acum rezultate prețioase și că aplicarea ei deschide perspective bune rezultatelor cercetării viitoare. Nu pretind însă pentru această metodă nici un fel de exclusivitate. Fiecare cercetător trebuie să-și aleagă modalitatea de studiu și problemele de bază care îi stau cel mai aproape. Pretenția ca o anumită metodă să predomine duce, de obicei, la unilateralitate și la prejudecăți care se cer evitate. Dar admițînd în principiu diversele metode și puncte de pornire ale cercetării, trebuie totodată să se întreprindă încercări de dobîndire a unei înțelegeri reciproce privitoare la aceste probleme, precum și o echivalare a rezultatelor eventual divergente.

IV. Accentuarea faptului că estetica se cuvine să fie o disciplină filozofică nu trebuie interpretat în sensul respingerii cercetărilor empirice, întreprinse în ultimii ani sub numele de „estetică empirică". Atît studiile pur descriptive cît și cele cu caracter istoric în domeniul diverselor arte, precum și așa-numita „știință generală a artelor", apoi psihologia comportamentului artistic creator, psihologia trăirii estetice, sociologia relației cu operele de artă și sociologia curentelor și modelor artistice, toate acestea nu trebuie contestate nici în problematica lor pe deplin justificată și nici în scopurile lor științifice. Întrucît toate pot furniza rezultate interesante esteticii filozofice. Numai încercările de *a înlocui* estetica filozofică prin aceste cercetări empirice, încercări care se mai manifestă uneori, pentru că există tendința de a i se nega rolul și sarcinile, trebuie respinse. După părerea mea, estetica filozofică este indispensabilă atît pentru clarificarea unor realități și noțiuni de bază cît și pentru înțelegerea și interpretarea rezultatelor obținute pe alte căi.

V. Estetica filozofică furnizează studiilor de estetică „empirică" numeroase noțiuni și legi esențiale clarificate, care nu pot fi descoperite pe cale pur empirică și inductivă. Totodată, îi dezvăluie esteticii empirice liniile directoare ale propriilor ei cercetări și-i explicitează ceea ce

este așa-zis implicit și confuz. În acest sens construiește baza teoretică a așa-numitei „estetici empirice" și altor discipline care se ocupă de probleme înrudite.

VI. La elaborarea concepțiilor sale de bază, estetica filozofică este independentă față de estetica empirică. În anumite cazuri particulare, a căror tratare presupune o bună cunoaștere a materialului concret în domeniul artei, ea poate utiliza sfaturile esteticii empirice. În ciuda utilității unei anumite colaborări între cele două tipuri de estetici, precisa lor delimitare reciprocă este deosebit de importantă, mai cu seamă în ce privește deosebirea sensului problematicii lor și a metodei de cercetare.

VII. Estetica filozofică cuprinde următoarele domenii distincte de cercetare :

1. Ontologia operelor de artă și anume a) teoria filozofică generală a construcției și modului de existență al operei de artă în general b) ontologia operelor aparținînd diverselor arte (pictură, arhitectură, opera de artă literară etc.).

2. Ontologia obiectului estetic ca o concretizare estetică a unei opere de artă.

3. Fenomenologia comportamentului artistic creator.

4. Problema stilului operei de artă și relația acestuia cu valoarea operei.

5. Studiul estetic al valorii (valori artistice și valori estetice, fundarea lor în opera de artă și constituirea lor în trăirea estetică).

6. Fenomenologia trăirii estetice și constituirea obiectului estetic.

7. Teoria cunoașterii operelor de artă, a obiectelor estetice și mai ales a valorii estetice (critica evaluării).

8. Teoria sensului și funcțiilor artei (respectiv a obiectelor estetice) în viața oamenilor. (Metafizica artei ?)

Toate aceste grupuri de probleme se află în diferite relații unele cu celelalte și nu trebuie tratate cu totul izolat de alte grupuri de probleme. Pe asta se întemeiază unitatea de sistem a esteticii filozofice.

B. *Privire asupra unor probleme actuale*

În cărţile mele *Das literarische Kunstwerk* şi *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst* am dovedit structura stratificată şi *quasi*-temporală, cu diversele ei variante, a operelor în fiecare artă separat. Împotriva acestei concepţii nu s-au ridicat obiecţii serioase. Dimpotrivă, o serie de autori ca de pildă Nicolai Hartmann [1], René Wellek [2], Wolfgang Kayser [3], Mikel Dufrenne [4], se referă la ea în mod limpede, iar alţii cum ar fi Susanne Lauger *(Feeling and Form)* sau Emil Steiger *(Grundbegriffe der Poetik)* este lesne de observat că întreprind analiza ope-

---

[1] Hartmann a făcut acest lucru în cartea sa *Das Problem des geistigen Seins*, 1933, mai ales capitolele 46, 47 şi 48, pp. 360—383. Iar capitolele 44 şi 45, pp. 348—360 sînt strîns legate de cercetările asupra modului de existenţă al operei de artă (literară) pe care le-am întreprins în cartea mea *Das literarische Kunstwerk* (1931) ; Hartmann extinde teoria structurii stratificate prezentată în lucrarea mea, asupra altor arte, într-un fel doar schiţat dar foarte asemănător cu studiile mele, care, scrise încă din ianuarie 1928 au apărut în limba germană în cartea intitulată *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst* abia în 1962. În limba polonă însă aceste studii au apărut separat mai înainte : în 1933, *Problema integrităţii operei muzicale* (în „Przegląd filozoficzny") în 1946 ; *Despre construcţia tabloului* (Polska Akademia Umiejętności), *Despre opera arhitectonică* („Nauka i Sztuka") ; ulterior, în 1957 au fost strînse în volumul II al *Studiilor de estetică.* În 1953 a apărut cartea lui Hartmann, *Aestetik*, în care concepţia despre opera de artă se bazează în întregime pe noţiunea de „straturi", introdusă de mine în 1931. În cursul cercetărilor sale, Hartmann schimbă sensul noţiunii de „straturi" şi drept urmare distinge anumite straturi pe care eu nu le-aş putea accepta. Dar aceasta ar pretinde alte explicaţii, care nu-şi au locul aici.

[2] René Wellek, *Theory of Literature*, 1942, ulterior în numeroase alte ediţii şi în diferite limbi. Wellek se referă limpede la concepţia mea, dar în numeroase locuri se exprimă de parcă ar fi concepţia lui proprie. Am discutat afirmaţiile lui Wellek în prefaţa la a III-a ediţie din *Das literarische Kunstwerk* (1965) precum şi în articolul *Werte, Normen und Strukturen nach René Wellek*, în publicaţia „Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", an 40 (1966), pp. 43—53.

[3] Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, 1948.

[4] Mikel Dufrenne, Phénoménologie de l'Experience Esthétique, vol. I, 1953.

rei de artă parcă în conformitate cu schema straturilor acesteia. Așadar, se poate presupune că trăsăturile principale ale concepției mele pot fi considerate ca acceptate și pot fi folosite pentru cercetarea altor probleme ce ni se deschid în față. Nici deosebirea, relevată de mine, dintre fundamentul fizic al operei de artă, opera însăși și concretizarea acesteia, constituită prin intermediul subiectului trăirii estetice (adică obiectul estetic) nu s-a lovit de o opoziție de principiu din partea cititorilor mei. M. Heidegger și E. Gilson au propus o interpretare conform căreia între fundamentul fizic și opera de artă n-ar exista nici o deosebire. Se poate însă demonstra că această interpretare duce la contradicții. N. Hartmann admite această deosebire dar o concepe ca pe o deosebire între straturi, de parcă fundamentul fizic al operei de artă ar fi unul din straturile ei de bază. Dar aceasta duce la o modificare a noțiunii de strat în opera de artă, face să i se atribuie ceea ce evident nu-i aparține, de pildă cerneala tipografică și hîrtia pe care este tipărită o carte. În felul acesta ar trebui să se considere că există tot atîția *Faust* de Goethe cîte exemplare din acest poem au fost tipărite pînă acum. În afară de asta, în cadrul unei opere de artă straturile ar avea o diversitate ciudată în ce privește modul lor de existență : așa-zisul strat de bază — după opinia mea fundamentul fizic al operei — ar exista în mod real, pe cînd celelalte „straturi“, de pildă al unui poem sau tablou (ceea ce, strict vorbind ar constitui respectiva operă) ar avea doar o existență eteronomă, intențională. Ceea ce este inacceptabil. Așadar consider aceste chestiuni elucidate și nu mai sînt necesare noi discuții pe această temă.

Dacă se admite că există o deosebire între opera de artă și concretizările ei estetice, atunci pare îndreptățit să se opună valorile artistice valorilor estetice. Primele — dacă în genere or fi existînd — aparțin operei de artă și constau mai ales în anumite înzestrări ale acesteia sau ale componentelor ei. Respectivele înzestrări pe de-o parte acționează asupra receptorului stîrnindu-i trăirea estetică, pe de alta creează baza necesară constituirii în obiectul

estetic a valorilor lui estetice. Baza o făuresc anumite selecţii de calităţi estetic valoroase, dependente constitutiv tocmai de valorile artistice ale operei şi antrenînd după sine apariţia concretă, fenomenală a valorii estetice [1], determinată calitativ în mod adecvat. Ceea ce s-ar mai cere elaborat în legătură cu constituirea valorii estetice este — în primul rînd — o listă exhaustivă a tipurilor de bază ale valorilor artistice precum şi a nonvalorilor. Acestora să li se adauge tipurile de bază ale proprietăţilor armăturii operei de artă, neutră din punctul de vedere al valorii, de care depinde prezenţa acestor valori, respectiv nonvalori în operă. În paralel ar trebui să se stabilească tipurile de bază posibile ale valorilor estetice şi selecţiile de calităţi estetic valoroase, reprezentînd baza constitutivă pentru apariţia într-un obiect estetic dat a valorii estetice. Deocamdată o asemenea listă completă şi satisfăcătoare lipseşte, existînd numai un grupaj temporar şi provizoriu alcătuit de mine — aşa cum am mai spus — la „Congresul de Estetică de la Amsterdam". În această privinţă se cere întreprinsă o muncă foarte migăloasă de cercetări analitice care să permită sesizarea cu deplina lor concreteţe a diferitelor calităţi şi precizarea sensului lor univoc. Dar munca cea mai dificilă care urmează a fi făcută constă în a stabili ce fel de calităţi estetic valoroase pot apărea în cuprinsul unuia şi aceluiaşi obiect estetic, care postulează coapariţia cu ele a altora, şi — în sfîrşit — care se exclud reciproc sau, în cazul unei coapariţii admisă ontologic, duc la ivirea unor calităţi noi, disonante, cu valoare calitativă negativă. Cînd toate acestea vor fi elucidate, cînd vom şti care anume calităţi îşi pretind reciproc apariţia simultană într-unul şi acelaşi obiect estetic, şi cînd totodată se va vedea că sînt posibile nu-

---

[1] Am discutat mai amănunţit aceste probleme în două conferinţe: prima rostită la „Societatea Britanică de Estetică" din Londra şi intitulată: *Valori artistice şi valori estetice*, în anul 1963, a doua la „Al V-lea Congres Internaţional de Estetică de la Amsterdam", cu titlul *Problema sistemului calităţilor estetic relevante*, 1964.

meroase asemenea selecţii de calităţi estetic valoroase care să-şi pretindă reciproc coapariţia, atunci vom dispune de selecţii de calităţi estetic valoroase stabilite, care ivindu-se într-un obiect estetic vor antrena după ele apariţia unei valori estetice determinate calitativ. Iată singura cale pentru a putea stabili valoarea operei de artă şi a concretizării acesteia într-un mod fundamentat şi cît se poate de precis. Atunci nu s-ar pune în mod general şi vag numai întrebări pur formale cu privire la condiţiile indispensabile şi suficiente de apariţie a valorilor estetice în obiectul estetic, respectiv în opera de artă care îl fundamentează, ci aceste întrebări ar fi adaptate la existenţa concretă a valorilor estetice precum şi a calităţilor estetice care se află la baza lor. Ulterior, s-ar putea analiza ce fel de modificări sînt posibile în existenţa calităţilor estetic relevante atunci cînd o valoare se menţine sau dimpotrivă ce consecinţe are dispariţia acesteia. Dacă s-ar lua în considerare şi diferitele modificări posibile în cadrul trăirii estetice în a cărei desfăşurare este dat respectivul obiect estetic cu valorile sale bine determinate, atunci pe baza unor materiale concrete s-ar putea pune întrebarea cu privire la condiţiile de apariţie ale unei valori estetice anumite, care ar putea ţine parţial de opera de artă corespunzătoare şi parţial de trăirea estetică. Cu aceasta s-ar face primii paşi în direcţia elaborării teoriei şi criticii evaluării estetice. Generalităţile vagi ale tratării subiectiv sceptice de pînă acum a evaluării estetice ar face loc cercetării cazurilor izolate determinate concret, în care ar fi dinainte stabilit despre ce fel de valori ale unui obiect estetic este vorba, şi în ce fel este el structurat ; referitor la o operă de artă în ce fel este determinată iar în privinţa trăirii estetice în ce fel se desfăşoară. Prin prelucrarea unei multitudini de cazuri tipice s-ar obţine un material concret care ar reprezenta baza teoretică a criticii de artă.

Deosebirea dintre valorile artistice şi valorile estetice are drept consecinţă faptul că se cer deosebite două tipuri ale evaluării : 1. evaluarea a însăşi operei de artă în ce priveşte valorile ei artistice şi 2. evaluarea obiectu-

lui estetic în ce privește valorile sale estetice. Este limpede că operațiunile de cunoaștere și în genere comportamentul subiectului care procedează la evaluare, trebuie să difere în primul caz față de al doilea. În cel de al doilea, evaluarea rezultă din desfășurarea unei trăiri estetice[1] complicate, conținînd numeroși factori eterogeni, în vreme ce în primul caz trăirea evaluării este cu mult mai simplă și se desfășoară într-un mod mai previzibil. De aceea este în mult mai mică măsură expusă primejdiilor „lipsei de obiectivitate" de diverse feluri, decît evaluarea obiectelor estetice după valorile lor estetice, în care joacă un rol deosebit numeroși factori emoționali mai puțin apți pentru cunoaștere. Cu aceasta dificultățile stabilirii unor linii directoare generale ale „obiectivității" evaluării se restrîng față de situația actuală, cînd problema evaluării este tratată într-un mod foarte general și ca atare și foarte vag, fără măcar să existe preocuparea de a delimita în mod clar domeniul valorilor artistice și estetice de alte tipuri de valori, de exemplu de cele etice.

Bineînțeles că întregul complex al problemelor, care se referă pe de o parte la „obiectivitatea" valorilor artistice, respectiv estetice, iar pe de altă parte la „obiectivitatea" evaluării unui obiect în ce privește valorile pe care le deține, nu poate fi tratat într-o manieră profitabilă, dacă nu se întreprinde totodată o analiză specială a diferitelor sensuri ale „obiectivității", ci această noțiune este folosită cu sensuri multiple și confuze, așa cum s-a întîmplat de obicei pînă acum. O primă diferențiere a diverselor sensuri ale „obiectivității", așa cum am stabilit-o în articolul meu *Betrachtungen zum Problem der Objektivität*, publicat în „Zeitschrift für philosophische Forschung", (1967), ne permite să alegem pe acelea care sînt luate în considerare la tratarea problemei evaluării. Astfel devine posibil analizarea diverselor tipuri ale „eva-

---

[1] În cartea mea *Despre cunoașterea operei de artă literară* (1968) am încercat să explic modul complicat de desfășurare a trăirii estetice.

luării“ în lumina „obiectivității“, înțelese într-un fel sau în altul.

În sfîrșit, mai trebuie subliniat că o problemă atît de importantă și atît de frecvent tratată în ziua de azi ca aceea a „evaluării“ *(Bewertung)* trebuie să fie pregătită prin studierea cuprinzătoare a diferitelor moduri posibile de cunoaștere a operelor de artă aparținînd diverselor tipuri de bază. Este un domeniu de probleme care pînă în prezent abia dacă a fost atins. În ce mă privește, m-am ocupat în special de cunoașterea operei de artă literară (într-o carte apărută în 1937 în limba polonă și care acum este accesibilă și în redactare germană cu titlul *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*). Dar aceste cercetări trebuie extinse asupra modalității de cunoaștere și a altor opere de artă. Dacă lucrul acesta se va înfăptui, dacă discuția are să se dezvolte și are să ducă la rezultate pozitive abia atunci tratarea problemei evaluării se va pune pe o bază sigură.

SUMAR

Studiile incluse în acest volum oferă o imagine cuprinzătoare asupra preocupărilor majore ale esteticianului polonez Roman Ingarden, teoretician de formaţie fenomenologică. În primul plan se situează elaborarea ontologiei operei literare, concepută ca un produs intenţional şi, în consecinţă stratificabilă.
Analiza structurală a diferitelor genuri artistice (pictură, arhitectură, muzică) vădeşte preocuparea lui de a elabora o estetică filozofică echilibrată, în care accentele antipsihologiste se îmbină cu respingerea exceselor formalismului.
Originalitatea viziunii lui Roman Ingarden se datorează neacceptării unor teze majore ale fenomenologiei ortodoxe (husserliene). Ele privesc în primul rînd teoria constituirii teoriei transcendentale şi problematica generală a modului de existenţă a lumii reale.

ROMAN INGARDEN (5 II 1893, Cracovia — 1970) şi-a urmat studiile la Universităţile din Lvov, Göttingen, Viena, Freiburg.
De pe vremea studiilor în Germania, esteticianul polonez a îmbrăţişat sistemul filozofic al lui Edmund Husserl. Ulterior biografia sa înregistrează controverse şi schimburi directe de păreri (1918—1928) cu dascălul său german. Aceste polemici au constituit tema lucrării sale fundamentale *Disputa asupra existenţei lumii* (vol. I şi II, 1947, 1948, vol. III urmează să apară). Între anii 1933—1941 a fost profesor la Universitatea din Lvov, în 1945 la Universitatea Jagelonă din Cracovia, între anii 1938—1948 este redactor la revista „Studia Philosophica", şi din anul 1957 este membru al Academiei de Ştiinţe din R. P. Polonă.
Dintre lucrările sale cele mai importante cităm: *Opera de artă literară* — 1931; *Tipuri de atitudine faţă de opera literară* — 1933; *Despre aşa-numitul adevăr în literatură* — 1937; *Despre cunoaşterea operei literare* — 1937; *Însemnări din filozofia literaturii* — 1947; *Opera literară şi concretizările ei*
vol. I, II şi
cercetările as
1963 (acest
a lucrărilor
1962); *Operă*